# 小说写作技巧二十讲

[美] 约翰·盖利肖 著　　梁森 译



北京十月文艺出版社

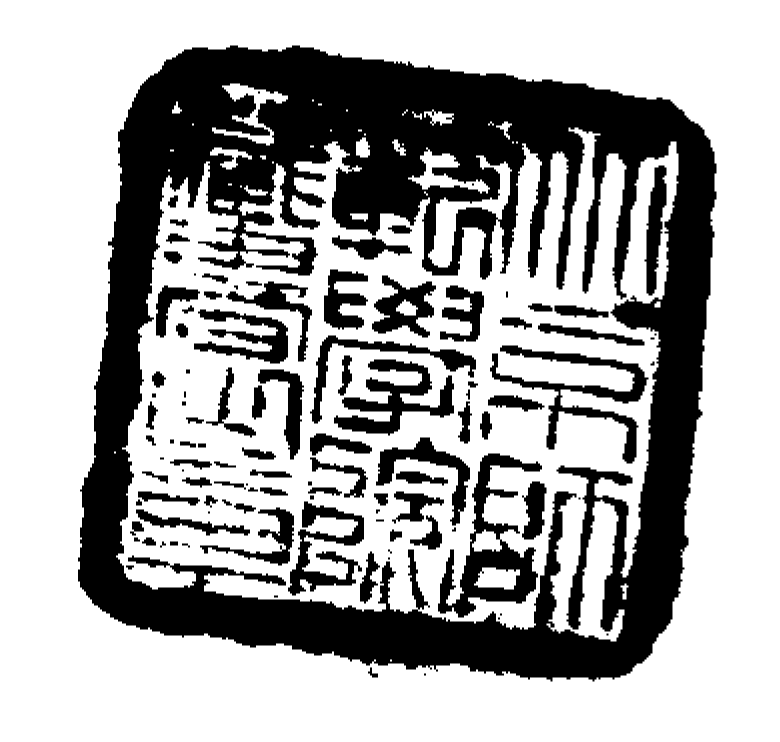
# 小说写作技巧二十讲

[美] 约翰·盖利肖著

梁　森译编

首都师范大学图书馆

21127165



北京十月文艺出版社

1127165

# Twenty Problems of the Fiction Writer

by John Gallishaw

---

据 G. P. Putnam'r Sons, New York, London, 1930年版译出。

小说写作技巧二十讲
Xiao shuo Xie zuo Jiqiao Ershi Jiang
[美] 约翰·盖利肖著　　梁　淼译编

*

北京十月文艺出版社出版
（北京北三环中路6号）
新华书店北京发行所发行
北京印刷一厂印刷

*

787×1092毫米　32开本　11.75印张　250,000字
1987年11月第1版　　1987年11月第1次印刷
印数 1—14,000
ISBN 7-5302-0011-9/I·12
书号：10326·170　　定价：2.50元

# 译编者前言

本世纪二、三十年代，美国小说界经历了生机勃勃的繁荣发展期。新作家雨后春笋般涌现，整个文坛不断放射出灿烂的光华。这个时期的作家海明威、斯坦倍克、费兹杰拉德、德莱塞、刘易斯……，都成为人们所熟知的名字。为了适应文坛上这种形势的需要，总结经验，鼓励后进，约翰·盖利肖教授的这本《小说写作技巧二十讲》应运而生。本书于一九二九年四月出版，到了一九三〇年三月，也就是在不到一年的时间里，它就再版了五次，深受人们的欢迎。

盖利肖教授在总结优秀小说家的经验和自己创作体会的基础上，撰写了这部著作。书稿突出了小说写作技巧这个主题，并从各种不同的角度入手，详细阐述了有关小说写作的种种问题。比如，常被一些批评家所提到的"圆型人物"和"扁型人物"，本书中也有所涉及。比起其它有关这方面的书来，它显得重点突出，言之有物，详尽系统，总结的经验也实用可行。

西方文坛公认美国短篇小说的成就是比较高的。英国现代著名小说家毛姆曾说："没有一个欧洲国家象美国那样殷勤地培植短篇小说，也没有任何别的地方象美国那样专心致志地钻研短篇小说的写作方法、技巧和发展的可能性。"这本

书对此就是一个很好的印证。

我们常常说起现代派作家的“反小说”，而如果不透彻地了解究竟什么是传统的小说，也就不可能真正理解“反小说”反在何处。近年来，传统小说又有抬头的趋势。如一九七八年主编美国当年最佳短篇小说选的泰德·索罗塔洛夫在解释他的筛选原则时就说：“基于以下看法，我选了这些篇目。我虽然对于革新采取开明态度，但我更着重在内容方面的革新——开发共同生活体验中的新领域，或虽是常见的主题，却有深一层的观点和感受，绝不仅仅是写作技巧方面的新颖。那些无主线的反情节的新作常常使我不能卒读，因为尽管他们好象很能革新，事实上那些作品不过是把已被现代社会割裂的身、心、头脑和精神的联系膜进一步弄得支离破碎而已，作者不过是在混沌之中自得其乐。我对超现实主义、‘非理性化’和‘超级小说’也是持怀疑态度的，除非它所表现的技巧和情感是可以为常人所共享的，否则就会象听别人讲梦话一样无聊了。……我觉得人生面临的种种问题已经够急迫、够丰富的了，何必把它变成文学游戏呢?”由此看来，读读这本书，弄清国外“传统小说”的庐山真面目就更有必要了。

从我国文坛现状看，这本书可以很好地为我国读者服务。小说作者可以从中学习怎样使自己的作品得以发表并受到欢迎；读者可以从中学会更好地鉴赏小说；而评论家又能从中看到评断一部小说的艺术技巧时所面临的种种问题。由于本书是由作者在给大学生和自学青年讲课时所用的讲义汇集而成，对于教文学课或写作课的教师和他们的学生来说，对有志于学习创作的青年人来说，也无疑是有价值的。

与本书配套的还有一本《例证汇编》，这是作者为了补充说明本书而编的作品选；由于客观条件所限，一时不能一道译出和出版。好在本书里已有大量实例，加之作者文笔朴实易懂，也就弥补了这一缺憾。

在翻译本书的过程中，为了使译文更为紧凑，更适合读者的需要，译者对原文作了某些删节，大致情况如下：(一) 删去原著的作者前言和引言，代之以译编者前言。(二) 对二十讲以外的附属成份一并删去(包括“其它形式的小说”、“索引”、夹在原著中的两篇短篇小说，以及个别可有可无的表格)。(三) 对文中与《例证汇编》有关，而同正文并无联系的成份也一并删去。一般在删节处标上“*”号。

译编者

一九八五年八月十二日于北京

# 目　录

# 一、怎样使小说引人入胜

索然无味是得不到回报的

——凯瑟琳·富勒顿·杰勒德

首先，让我们来认识这样一个事实：创作已不再是初学者的工作了，它是一种行业。作为谋生之道，它为男人们和女人们所孜孜不倦地从事着。相对说，创作是一种收入优厚的行业，这就吸引了一年比一年多的干这一行的人。竞争日益激烈，失败的人也就越来越多。这一行业令人苦恼的特征是，或是得到读者的承认，或是遭到他们的拒绝，这两者间的分界线往往是难以辨明的。比起作者所能意识到的更为经常的是这样一种情况——小说已经"相当不错"了，只要稍加改动，就可以为人们所接受。这种改动虽然看来并不大，但却是必不可少的。迈克尔·安吉洛说过，"没有价值的东西可以造成尽善尽美，而尽善尽美却不是没有价值的东西。"照此来讲，有抱负的短篇小说作家可以这样对自己说："没有意义的东西可以为人们所拒绝，而拒绝却不是没有意义的。"正是重视这些"琐细不足道的小事"，成了能干的文学巨匠的特征。得到承认的作家和初学者之间的真正区别只在于，他们掌握技巧的能力是不同的：他们的写作题材是一样的，他们

之间的不同主要在于运用技巧的能力。

你可以从两个方面来判断一位短篇小说作者的写作技巧。首先是看他对结构的掌握，这可以衡量一个作者的构思能力；它还表现了一个作者的观察力、认识水平和归类、剪裁的能力。再就是看作者艺术地表现他的题材的能力。在这方面对技巧的掌握，包括能把写作素材糅合成一篇小说，并使读者意识不到其中的人工痕迹，而只是受它影响。这是一种"隐藏艺术的技巧"，它来自语言知识的宝库。一个作家的这两种才能(构思能力和表现能力)应当同步发展。说这两种才能中的一种比另一种更重要是荒谬的，就象说为了运输的目的，运载工具比动力更重要一样荒谬；两者缺一，便不会有运输。同样，构思和表现若两者缺一，小说就不会存在了。不过，构思先于表现，这就是我要求你们在考虑表现之前先考虑构思的唯一理由。

短篇小说作家要记住的首要的事情是，短篇小说是一种现代的文学形式，它同爱伦·坡的"故事"之间已是相距甚远，就象巨型海轮和富尔顿最早的汽船之间相距甚远一样。它不是只考虑去创造一种单一的情感方面的效果，也不只是一种篇幅短的小说。如果篇幅短就是它的唯一标准，那长篇小说中的一章也就可以成为短篇小说了。与长篇小说作者的任务相比，短篇小说作者的任务同剧作家的任务要更为接近些。从剧作家那里，短篇小说作者可以学到有用的一课。

为了最后描述两类人的聚合，剧作家挑选了所有的事件。在这些聚合中，有一种语言上的交流。在这种交流中，两类人中的一类是角色，另一类人则是角色行为的刺激因素。作者一旦掌握这种技巧上的区别，他就可以在自己的小说中获

得协调统一，这种协调统一能成功地保持读者的高度兴趣。通过角色对刺激他行为的因素所作的反应，他的性格便得到了展现。在所有形式的小说写作中，情形也正是如此，不管是写长篇小说还是写戏剧，或是写短篇小说，所有搞创作的人的目的都是相同的——通过角色对于生活中种种刺激因素的各自反应，表现人物性格。

我们可以说，作者是在一系列的聚合和交流中刻画他的人物的。这些聚合或交流可以被归为一些描述单元。这一认识可以把关于现代小说的定义修正为如下所述：一篇小说是一个人对一些事物的描述，这些事物在他或别人身边发生，这种描述是在一系列的聚合或交流中完成的。

只提供一些描述单元，并不能构成情节。情节是由危局或转折点构成的。由小说情节引起的读者兴趣和由描述单元引起的读者兴趣可能是(并且常常是)迥然不同的。然而，它们又经常如此紧密地联结在一起，使读者难以分清哪是自己对情节的兴趣，哪是自己对描述单元的兴趣。一般来说，这样讲是没有问题的，从作者的观点看，他所处理的题材在技术上可被归为一些描述单元，他将这些单元同情节转折点结合在一起，使两者相互交融。

这样，小说格局最终表现为一系列片断，也就是描述单元。* 然而，在这些片断中，还可以做进一步的分解，这是

---

* 本书作者曾编过一本专为本书提供例证的书，条件所限，我们不能一道译出；因此，对书中一些与那本书有关、却非本书有机组成部分的地方，译者做了删节。进行了删节的地方，译本中一般用"*"号标出。读者在学习或讲课时，可以从名家的优秀作品中选出一些篇章，根据需要，在这些地方补上自己的例证。

——译者

最基本的：

1．刺激因素(通常是别的人物)。

2．角色。

3．角色反应，对角色性格的刻画。

当我们进行以场面为单元的讨论时，就会看到，在理想的展开的描述单元中，交流是一个角色(他怀有一个要即刻实现的意图)同另一个角色或一种力量(他们反对前者要即刻实现的意图)遭遇和冲突的结果。这样，在每一场面中，角色都怀有明确的、要即刻实现的意图，这同角色在整个小说中的意图是有所不同的。由此，在激起读者兴趣方面，场面或描述单元是可以自立的。

另一方面，一当读者意识到一个描述单元同主要故事情节是有联系的，认识到由于在这个场面或描述单元中发生的事，这篇小说中会有危局或转折点，那他对这个描述单元的兴趣就会大大提高。因此，一个决心激起并保持读者兴趣的作者，就应当为小说选择这样的描述单元——它们导致了整个小说的情节转折点。

由此，构思既涉及描述单元，又涉及整个小说的转折点；它包括选择发生的事件，并把它们安排进一篇小说的框架或格局中去。描述就是在小说的框架中充实细节，它是如此巧妙，以致给了读者这是真人真事的幻象；它是如此有趣，以致引起了读者的兴趣，并一直保持到小说结束。

* 一篇短篇小说必须有开端、结尾和主体。开端讲明小说所要叙述的问题(这也正是故事主角面临的问题)，提供解释故事背景和人物性格的材料，陈述在前发生的事，以使小说叙述问题合情合理又饶有趣味。结尾表现最后行动，通

过这种行动，主角(或某种由主角造成的力量)解决了小说开端提出的问题。小说主体就是故事本身，它表现主角在一系列聚合、交流中，试图解决小说主要叙述的问题。

这样，一篇小说在结构上的限度就很简单了，坚持这些简单的结构方面的限度，并不是一个难于满足的要求。初学者和得到承认的作家都能认识到这些。

学习短篇小说艺术形式的人可能想知道，为什么一个作者的作品为人们接受，另一位的作品却遭到拒绝；而两位作者所处理的题材在本质上又是相同的。有时，这种题材方面的相同达到如此程度——在开端部分，它们包含了同样的叙述问题；在主体部分，它们包含有完全相同的冲突斗争；到了结尾，它们对同一问题又有着非常相似的解决。遭到拒绝的原因在于某种缺陷，它或是在于故事本身(我们将它归类为构思)，或是在于场面(我们把它归为描述)。

由于为人接受的小说和遭到拒绝的小说都能被压缩为提纲，而这些提纲又会因为它们彼此相似而引人注目，受到拒绝的原因就不会是构思方面的缺陷；遭到拒绝的原因一定在于描述。*

两位作者可能选取了同样的事件，但他们对事件有着各自不同的安排(特别是在我们从结构的角度出发把它归类为开端的小说的那一部分)；这会使一位作者的小说因趣味盎然而为人所接受，而另一位作者的小说又因索然无味而遭到拒绝。

更为经常的是，遭到拒绝的原因在于，在展开的过程中，在一系列的刺激和反应中，他的描述缺乏艺术性，对没有幻想力的读者来说，它偏离故事主线太明显了；这是描述

中所能犯的最大的错误。在多数遭到拒绝的小说里，作者往往在通过精选的描述单元建立起真实的幻象之前，就过于热心地要把故事对读者讲个一清二楚。另一方面，当一篇小说因缺乏情节而遭到拒绝时，它的作者又往往只提供了描述单元，而没使它们同故事或情节转折点交织在一起。一个能够想到有必要把描述单元同故事转折点交织在一起的作者，是可以使任何事件都富有趣味的；而富有趣味正是首要条件。这一条件的实现主要靠描述，而不是情节。

出版界的读者对一些“相当不错的”稿子，常常给予这样的评语：“差那么一点儿，还不够小说味儿。”而一篇在其它方面并不怎么样的小说，却常常被出版界接受了。这是因为，尽管它有种种不足，却富于戏剧性；这种戏剧性更多地是在描述方面，而不是光靠情节。我们开始读两部小说，它们的情节在事件的选择和安排上大致相同，但由于其中一部有戏剧性(它把情节趣味同描述趣味结合在了一起)，我们就为它所吸引；与此同时，对另一部不具备这种特点的小说，我们又感到厌烦。小说里有着各种不同的趣味，一个真正的作家应当知道它们。然而，日复一日，编辑们还是收到了大量并不值得寄来的稿件；假如作者知道那些能造成趣味的必不可少的手法，他们自己也不会寄出这样的稿件。幸好，要认识这些手法也不难，那就是作者要利用有关趣味的规律。

有趣味，照字典上的定义，就是能保持人们的注意力。努力获得读者持续不断的注意力，这是每一位提笔创作的作者所要面对的任务。是读者(当他看到一份杂志的封面上有某位作家的大名时)去买杂志的。是读者给编辑写信，说他欣赏某篇小说；或与此相反，说他发现某篇小说十分乏味。

正如杰勒德夫人所说，“索然无味是得不到回报的”。说千道万，读者是最后的法官。这一点不言而喻——不先抓住读者的注意力，就谈不到保持它。抓住读者的兴趣，然后保持它，这是短篇小说作家永无穷尽的任务。这一来，关于趣味就有两个问题——抓住读者兴趣，并保持它。要抓住读者兴趣，你就必须激起他的好奇心；好奇心就是一门心思地要更多地了解某件事情。好奇心抓住了读者的注意力，然而，一当读者知道究竟是什么引起了他的好奇心时，他的注意力就减退了。

在读者达到这一点之前，你就必须激起他的另外一种注意力，而这种注意力又不那么容易减退——所谓保持注意力。当吸引读者注意力的仅仅是好奇心时，读者心里的疑问是：“这究竟是怎么一回事？”而伴随着持续注意力的，却又增加了期待的因素；这使得读者要问自己：“以后会发生什么事？”而且必不可少的还有“小说里的人遇到那件事后会怎么办？”同持续注意力在一起的，是已有的好奇心加上期待，我们通常称之为悬念。

让我们考虑一下该怎样在小说结构的片断中利用这两种趣味。这些结构片断就是开端、主体和结尾。用以抓住读者兴趣的手法，必须用在小说开端部分。开端并不只是小说开头的几段文字，有时，它占据了整个小说的一半儿，甚至是三分之二的篇幅。开端由两部分组成，一是情境（或者说小说要叙述的问题），通过它，读者知道故事主角面临一个需要加以解决的问题，他必须有所行动。

小说开端的另一部分，往往给作者造成了很大的困难，这是由于作者没能了解它的功用。这一部分是由解释性材料

构成的，它对抓住读者兴趣是十分必要的，它通过让读者感到小说情境或问题是饶有趣味和合情合理的来抓住他们的兴趣。

小说开端的解释性部分的功用是展现条件或事态，它们造成了小说中所要解决的问题。在有些小说里，故事的主要问题十分有趣，不需要解释性材料，马上就可以叙述它，并靠它抓住读者的兴趣；我们说这是一种有着内在趣味的故事情境。

然而，在大多数小说里，故事的主要问题只是在其重要性被解释性材料（主角所面对的条件或事态）展现给读者后，才变得富有趣味了。我们说这是一种有着合成趣味的故事情境。

即使在含有内在趣味的小说中，解释性材料（条件）也不可或缺；即便对它的介绍会有所拖延。让读者对所描述的事情清楚明白是极为重要的，这是为了达到合情合理。展示小说主角面对的条件也很必要，这样可以使读者感到自己的兴趣被激起来并非没有道理。为了让读者明白，你会希望向读者提供作品中人物过去生活经历的细节，这能帮助读者了解作品中的角色；你会希望读者对故事背景或环境中的某种特征留下印象；也许，你还会感到——这是最主要的理由——为了使读者充分了解故事主角面临问题的重要性或困难程度，或是它怎样迫切地需要加以解决，读者需要知道某些以前发生的事，特别是那些预示了可能遭到的失败和可能遇到的敌手的事。

因此，在构思小说开端时，你要记住这两个部分：

1. 小说叙述的主要问题或故事情境，它的趣味或是内

在的，或是合成的。

2．解释性材料，它使读者了解到造成了小说中要解决的问题的那些条件。

这样推测是没有问题的，如果读者有足够的兴趣看完小说开头直到主体部分，他就会继续读下去。这样，你面临的主要问题就是，要马上引起他的兴趣。为了做到这一点，你要靠在获得读者对造成小说主体的聚合和交流的持续兴趣之前，先激起他的好奇心。

在只具有合成趣味的小说中（这里，条件必须在叙述故事情境之前被展示出来），情形更是如此。在这类小说里（大多数小说属于这一类），一切要靠描述单元本身饶有趣味。读者读过一些描述单元后，才会了解到主要故事情境的重要性。

对于趣味的这种要求，你在写作小说时必须始终牢记——从开头首句直到结尾那句话——，特别是在写小说开端的解释性材料时。我们往往靠这种材料抓住读者兴趣。小说开端部分能否引起读者注意，它常常决定了读者（包括编辑部的专业“读者”）是否愿意读完整个小说。

而任何小说最先的开端（这一部分能立刻引起读者注意），是标题。从趣味的观点看，一个好的标题是为了激起读者兴趣而要首先考虑的事情。标题应当引人注目，激发联想，并富于刺激性。吉卜林的《没有牧师的好处》就满足了以上三点要求。巴里的《每个女人都知道的》，亨利·詹姆斯的《旋紧螺丝》，欧·亨利的《警察欧·罗恩的徽章》和约翰·马康德的《银行里的一千美元》，无不如此。奥凯塔夫·罗利·科恩就更是老于此道了。电影制片人知道一个吊人胃口的片名的

价值；事实上，他们过分强调了标题问题——把它引入了可疑的“鉴赏力”的领域中。不过，他们的片名的确蛮有兴味，而此时此刻，你关心的又正是趣味问题。你可以有把握地说，最先用于抓住读者兴趣的手法，就是选择标题，它使读者注意到你的小说，激起读者的好奇心。

在选择、安排进入小说开端部分的材料的过程中，应当始终让要引起读者好奇心的愿望来引导你；在开端部分，我们提出小说中的问题和牵涉到它的种种事物。不管你打算写什么样的小说，不管你在小说创作方面已经进到了哪个阶段，你的材料总是这样的——刺激因素、角色和作品中人物的反应，它们构成了叙述格局。

也许你在小说开端已使用了所有这些材料，却没能引起读者兴趣。这可能是在材料安排上出了岔子，读者“不知道你在卖力地搞些什么”；所以，对材料的安排是不能杂乱无章的。

为了使读者觉得小说的开头有意思，材料必须这样安排：它使读者意识到作品中的人物在生活中正面临着严重的危机，他碰到了需要他有所行动的问题，或是陷入一个他必须从中解脱的困境，或是处在了这么一个位置上——他必须在种种可能的行动方案中作出自己的选择。

有了需要完成的事，或有了需要作出的决定，往往也就有了要叙述的问题。只有在有了目的或决定这些因素中的一种时，才谈得上有叙述问题。这是对任何种类的小说和每篇小说开端的最基本的要求。它使小说成其为小说。

* 有一个叙述问题，这在小说的每个场面中也是必要的。正如它在整篇小说中是必要的一样。在较小规模上，场面有完

整小说中所具有的全部因素。在场面中，它们通常是目的问题。由此我们可以说，在小说里，各个场面目的和整篇小说的目的，两者都可以用来抓住读者兴趣。

标题是最先用来引起读者兴趣的手法。然而，如果不在小说开头大约几百字内就使读者意识到一个目的，这种兴趣就会迅速减退。一般来说，这种目的是场面目的，它们的出现会使读者产生诸如此类的问题："甲能从乙那儿得到消息吗？"等等。

女主人给客人上汤，或是在上用来开胃的餐前小吃，类似这样的场景，你就可以用来让读者对小说主要故事有所准备。你也许不得不提供更多的预备场景，直到读者已能接受小说主要故事情境为止。不过，在抓住读者兴趣的过程中，最重要的任务是，要尽早地、不违情理地使他意识到一种主要故事情境（这同场面目的不可混为一谈）；这情境将决定以后角色的种种反应。当读者认识到小说主角不得不去完成某件事或作出一个决定时，你就成功地做到了这一点。

这里，也许你会发现这样一个令人困惑的事实——在手头所有的材料中（尽管其中有足够的事件去显示有某件事要去完成或是被决定），你竟找不到有趣到足以作为主要故事情境的东西。这时，有关兴趣规律的一个重要而基本的事实就开始为我们知晓了。举例来说明，你坐在平静无波的小湖旁，一只狗懒洋洋地在岸边水里游来游去。这时，你也许会让狗去抓一根棍子。你对狗下命令时，虽然有某件事要去完成，但你的兴趣并不大。然而，如果代替平静无波的小湖的是一堵被狂风恶浪击打着的险峻的海边峭壁，狗也没有懒洋洋地游水，而是筋疲力竭，难以游到你让它去的地方了，这时，

你的兴头就起来了。如果狗是你的，又是只值钱的动物，曾在赛狗中多次为你赢得奖金，你就会兴趣倍增。进一步说，假设你已经同意让这只狗再参加一场时间已确定的比赛（比赛时间快要到了），如果不到场，你会被处以大笔罚款，这时，你就会格外关心它了。再有，代替安闲地坐在那里的是你被堵在了一辆翻倒的汽车里，你的关心就会变成焦虑了。不过，那会更令人揪心——你试图让狗游去救一个五岁的孩子，孩子已淹得半死，而他正是你最心爱的儿子！

在前面的场合里，你发现自己不很感兴趣，而在后面的情况下，你却是极为关切的。在分析兴趣所以不同的原因时，你会发现，后面这种情况更多地是依赖于发生了什么事。这就是有关趣味的至关紧要的秘诀——重要性。一种包含有目的或选择的情境的有趣程度同它决定着什么成正比。要完成的事越重要，没能完成它所会带来的灾难就越大。将要作出的抉择意义越重大，作出错误决定所会带来的祸患也就越大。对有想象力的人来说，任何情境在小说写作中都可能是重要的，因为他可以赋予它以巨大的意义。当你充分理解并能运用这一关于趣味的规律时，你就掌握了构思的关键。

这样，抓住读者兴趣的第三个手法，就是一定要使情境具有重要性；根据其意义的不同，这种重要性或是内在的，或是合成的。在威尔·佩恩的小说《幸福岛》里，*情境（要去完成的事）本身就很重要，一个人打算杀另一个人——构成小说开端其余部分的所有解释性材料或与此有牵连的事，都从这一情境中获得了借来的重要性。另一方面，在弗兰克·雷·亚当的小说《备件》中，*情境（要去完成的事）并不重要，

一个男人驾驶汽车从洛杉矶去圣路易斯市。与《幸福岛》截然不同，构成这篇小说开端其余部分的解释性材料或与之相关的事，反而给了故事情境以重要性。前者是有内在重要性的故事情境，后者是有着合成的重要性的故事情境。

在含有内在重要性的故事情境中，由于主要情境本身就是有趣的，它立刻给了小说情节趣味，这种趣味能在解释性材料之前得到展现。而在只有合成趣味的故事情境中，如果主要情境在解释性材料之前被加以描述，就不会获得情节趣味；因为，只有读者阅读解释性材料，知道赋予主要情境以重要性的伴随事件后，情节趣味才会显现出来。

在搜寻有趣的故事情境时，报界人士所谓的"新闻嗅觉"会帮助你。由于目的在于激起好奇心，你就会认真调查人们对什么感到好奇。大家还记得，在世界大战最初的年月里，美国人在贪婪地读着他们所能得到的所有关于战争的消息。随后这种热潮下降了，好奇心感到了餍足，它不再是新闻了。随后，由于战争的新的更"合乎人性"的方面为人们论及到，它又成了"新闻"。几乎人人熟知那个经验丰富的记者的故事。他对初出茅庐的生手说："狗咬人不是新闻；如果人咬了狗，那才是新闻。"前不久，一位新闻编辑独出心裁地总结了新闻价值，他说：

平凡的人＋平凡的生活＝0；

平凡的人＋平凡的妻子＝0；

一个平凡的人＋一辆汽车＋一枝枪＋一夸脱[1]酒＝新闻；

---

① 英美容量单位，在美国等于0.9464。

银行出纳员+妻子+七个孩子=0；

银行出纳员+十万美元+歌剧女演员=头条新闻。

对此的解释自然是这样的：没有新闻价值的事物是些寻常的事物，有新闻价值的事物则非同寻常。这样，你又知道了激起或创造趣味的另一种手法——非同寻常。这种非同寻常或是在故事情境（要去完成或决定的事）中，或是在小说人物（他面临这种情境）本身。在佩利的小说《窗户里的脸》中，*故事情境虽然是不寻常的（一位妇女打算去抓危险的在逃杀人犯），这位妇女本身却普普通通。她是新英格兰的普通农村妇女。然而，一般情况下，新英格兰的农村妇女是不会花时间从事这种追捕的。另一方面，在普渥的小说《西部材料》里，*故事情境（要去完成的事）平凡得很（一个女人发现另一个女人迷住了自己的丈夫，就打算把丈夫夺回来），可小说人物却有其独到之处；她是赛马骑士中的女王，是人们难得一见的人。在选择奇特的情境作为小说主要叙述问题时，检验方法很简单——你扪心自问，在一百个你所认识的人中，有多少人曾遇到过类似的问题。你也可以采用相似的方法选择人物类型，看你在街上遇到的一百个人里，有多少人属于这种特殊类型。

在这种非同寻常的趣味中，你找到了有“地方色彩”的小说在美国风行的原因。人们对某些地方感兴趣，他们或是在那里呆过，或是愿意去那里。某些地区或地点有象征意义。大多数美国人对纽约市感兴趣，于是，几年前，大部分小说的背景取了纽约——对许多曾去过那里或是想去那里的人来说，这正是他们向往的地方。人们愿意读这样的小说——那里描写了他们希望了解的地方。在城市里烦热得发昏的男人

们，愿意读这类小说——它们描写了梅恩森林，描写了落基山脉，描写了"广阔无垠的原野，那里，男人是男子汉，女人就是老婆"。最近，我从流行杂志里随便挑选了二十篇小说，其中十五篇背景是在国外，只有两篇在纽约，还有一篇是新英格兰的一个小学院城，另一篇是好莱坞，最后一篇是西部的一个大牧场。纽约不再处于领先地位了。事情就是如此，一个接一个，某些地方被发现了，人们在小说中加以描写，风行一时；随后，热劲儿过去了，它们又让位给更有趣的地方。过段时间它们就没意思了，因为它们已不再是非同寻常了：它们变得平淡无奇，失去了魅力；似曾相识使人们望而却步。有关地点的这一规律同样适用于小说人物。一位作家发现某类人物有意思，就不费吹灰之力把他们写活了。吉卜林笔下侨居印度的英国人，欧·亨利笔下的纽约女店员，威廉斯笔下的新英格兰的乡巴佬，科恩笔下的亚拉巴马州的黑人和威特沃笔下的职业拳击家，无不如此。由于公众对这些人物着迷，其他那些在独创性和才能上要稍逊一筹，成就不能与前一种作家相比的作家，也去描写这类人物，却没能成功。很快，这类人物变得如此之多，读者开始厌倦了。他们不再是活生生的人物，而成了类型。二流小说杂志的字里行间到处见得着他们的影子，电影银幕简直就让他们霸占了。开始还是有个性的人，现在看看却没什么个性，已是千人一面了。

许多作者也写了非凡的人和在非凡的背景中的故事，但他们惊愕地看到，这些小说竟遭到了拒绝。如果他们了解关于趣味的规律，其中的奥妙就很简单了。背景和人物本身并没有情节趣味，它们不过是刺激因素。情节就是种种反应，

1127165

它们被安排成了危局。然而，生手还是继续写着有标准背景的小说，描写类型化的人物。在美国，这种标准化已经达到这样的程度，有群作者专门写特殊种类的情节——西部小说，海洋小说，战争小说和校园小说。

这种值得注意的把背景分类的情况，与其说是每种类型都有一群人在写，倒不如说是有一大批人从不去读某种类型的小说；因为这些小说（它们的趣味在背景）的构思已是千篇一律，惹人厌烦。一般来说，读者热切盼望某种类型小说的出现，读上它一年左右，接着就厌倦了；又转去寻找另一类小说。对于这些读者，前一种小说已是味道寻常了。

这样看来，抓住读者兴趣的手法在于非同寻常，这可以成为一条格言。你还会记得，在我选出的二十篇小说中有五篇，虽然它们涉及的只是普通的美国背景，却仍是饶有趣味的。这是因为在角色或在事件上，它们有其新颖之处。

不过，你还是可以见到埃德娜·弗布尔这样有才能的作家，她写了趣味盎然的小说，表面看来却是普通人在普通背景中做着最平凡不过的事。这是因为作家给了陈旧的主题以崭新的意义。兴趣是这样获得的——或是对平凡的现象作了不平凡的解释，或是以独特的手法改造了一件平淡无奇的事。这样，你又了解了抓住兴趣的第五种手法——把表面平凡的事描述成非同一般。这并非措辞表达问题，而是要思想的独创性。

在埃德娜·弗布尔写的一篇小说里，就有这样的范例。一个姿色倾城的纽约女店员，却来自一个寒酸的家庭。这就是埃德娜·弗布尔处理的题材。可是，她却构想出了这样的对比——一位秀丽的姑娘与周围寒酸肮脏的环境，有如蝴蝶

出自虫蛹。

在欧文·科布的小说《我们老南方》中，处理的题材是一个姑娘，她从这里借用名字，又从那里借用口音；如此等等。科布的想象力使题材脱出了俗套。他用汽车修配工的行话把她比做“杂牌货”，从而使旧题材别开生面。

比拟和譬喻属于想象力的领域。正是想象力使作家认识到奇特的事物，特别是在这奇特乍一看不那么显眼的情况下。这种能力有助于给小说中最乏味的部分——主要情境的解释性材料——增加许多趣味；是否具备它，还决定着作为创造性的艺术家，你究竟水平如何。作为作家，你必须同时是心理学家和广告专家，必须了解不同感染力各自的价值。吉卜林创造了一个无人知晓的印度；但是，与其说他引起兴趣靠的是印度这个奇异的国度，倒不如说靠的是奇异的在印度的英国人和爱尔兰人——靠把已知的和未知的并列在一起——靠对比。众所周知，一串珍珠项链在黑天鹅绒大衣上会显得更加璀璨夺目，而在白色背景上就未必如此了。这样，对比，或者说是不同事物的并列，就是用以获得趣味的第六种手法。对比可以在主角和背景之间进行。

在一九二六年二月六日版的《烧炭人》杂志里，梅·艾汀顿在她的小说《紫色布和细麻布》中，就利用了这种对比手法。她描述一个女人在伦敦某一地区行乞，而这个地区在那些历史悠久、名闻遐迩的俱乐部里的富人们看来，却是神圣不可侵犯的。对比也可以在主角和其他重要角色之间进行。欧文·科布在《我们老南方》中就运用了这种对比。他把一位典型的，单纯、坦率而又慈祥的南方老上校同歌剧女演员摆在了一起。几乎水到渠成，在这种角色和生疏的背景的并列

中，在非凡的人与普通人的并列中，在非凡的人与平凡的问题的并列中，或是在普通人与独特的问题的并列中，你认识到抓住读者兴趣的第七种手法——制造关于冲突，关于要去克服的困难和要造成的灾难的悬念。

不要混淆两种不同类型的趣味——描述趣味和情节趣味，这一点十分重要。标题引起的兴趣，相对立的事物并列在一起引起的兴趣，对形象的描述引起的兴趣，超常的条件和人物引起的兴趣，以至关于困难、冲突和灾难的悬念引起的兴趣，都附属于和依赖于情节趣味。情节趣味用来让读者意识到危局的重要性；别种类型的趣味则用来使读者在读其它材料时不至于厌倦。这其它材料有助于造成非同寻常和意义重大的危局。而在危局中，最为重要的又是主要危局或主要故事情境。没有一种主要情境，就不会有小说。同样，没有小说，也就不会有情节趣味。所有其它趣味都是描述趣味。

你会记得，编辑对那种"差不多可以接受"的小说的评价往往是，"还差那么一点儿小说味儿"。真正的"小说味儿"是伴随小说主体部分出现的。这时，读者已意识到故事情境，冲突也展开了。冲突以突发的形式表现出来后，才会有持续的"小说味儿"。不过，你在开端部分激起读者对主要情境的结局的好奇心的同时，也在诱使他保持兴趣。你为此采用的方法是提出关于冲突、困难或祸患的悬念。这就是情节趣味，它不同于读者对场面本身的兴趣。这样一来，算上标题，你就有了七种用来在小说开端部分抓住读者兴趣的手法；其中之一（第七种——提出关于困难、冲突或祸患的悬念），除了有好奇心的成分外，还有期待的性质，这使小说有了戏剧性。七种手法是：

1. 引人注目、引起联想（在好的意义上说）和富于刺激性的标题；

2. 故事情境（要去完成或决定的事）；

3. 这种情境或与之相关的事物的重要性，并将这种重要性通过一个或几个场面表现出来；

4. 在故事情境或主要人物身上安排某种独特的东西；

5. 用独创的思想或阐释使表面平淡无奇的事情变得非同一般；

6. 对立事物之间的对比或并列；

7. 提出关于困难、冲突或灾难的悬念，使读者的兴趣从小说开端进到主体部分。

到目前为止，我一直在致力于指出激起或抓住读者兴趣的可能性。从现在起，我要求你不再考虑有关好奇心的趣味，而去考虑有关持续注意力的趣味。你要从小说在技术上被归为开端的部分转向小说的主体部分。你要记住，开端并不总是意味着小说开头几段，它包括了小说这一部分——其中，主角面临的主要情境，诸如此类的解释性背景材料，人物性格刻画或在前发生的事（它们才能使主要情境合情理和有趣味），都得到了表现。主要情境可以在解释性材料之前，也可以在它之后。从趣味角度看，好的故事情境应当来自主角生活中的巨大的危局，它需要人物刻不容缓的行动；它的有趣程度同其重要性和新颖程度成正比；其基本功能是表现需要由主角完成或决定的事情，其中包括困难或祸患，特别是同敌对力量冲突的可能性。

一旦预期的矛盾冲突激起了读者的兴趣，再拖延敌对力量的出现就不明智了。在不违情理的前提下，要尽早安排小

说主角同敌手相遇。只要记住情节趣味的必要性，你就会让主角面临一种新的情境，以使聚合的结局造成新的危局。由于需要再去努力使叙述问题得以解决，读者就会意识到，在这一新情境得到处置之前，小说主要情境的结局就始终是个未知数。小说主体中的这一新的危局，将为读者保持一种从小说开端最早的叙述问题中借来的重要性。

当编辑说“小说味儿不够”的时候，他的意思不外乎下述两者之一：或是小说缺乏足够数量的危局来保持读者对小说结局的挂虑，或是那些介于危局之间的聚合本身还不够有趣，不足以保持读者持续的注意力，直至新的危局产生。在第一种情形下，缺陷是在于构思，在于对那些能使读者意识到危局的事件的选择和安排。在第二种情形中，缺陷是在描述上，这常常意味着在你选择的聚合中，没有足够的冲突。这就是当普通的男人或妇女说“我不喜欢那篇小说，那里面‘什么事也没发生’”时，所想表明的意思。大多数遭到拒绝的小说都犯了这一重大错误。它们没有足够的冲突，读者也就看不到敌对力量冲突的意义；或者，它们没让读者感到能否成功尚大可怀疑，从而使读者处于悬而未决的焦虑之中。冲突进行时，产生了故事趣味。在结构良好的小说里，冲突应当由主要故事情境派生出来。

在描述构成小说开端的聚合和交流时，你让读者意识到主要故事情境，并提出关于冲突的悬念，从而获得了小说趣味。在描述构成小说主体的聚合和交流时，你则要在一系列的冲突中向读者展示矛盾。在构成小说主体的所有描述单元里，读者看到小说人物陷在一个或一系列冲突之中，这是由于他试图解决一个叙述问题，其结局却是莫测的。这样，包

含有这种冲突或是敌对力量之间的斗争，就是造成趣味的第八种手法；这又是保持兴趣的主要手法。然而，不管你在描述这些敌对力量之间的聚合和交流时文笔是多么生动，如果你的情节意识很糟糕，以至于没能向读者指明，每次这种聚合和交流的结果，都是小说主角在解决主要故事情境提出的问题时所遇到的一个危局（这样的危局造成了新的情境，使故事最后结局仍属未知之列），那么，你照样会收到退稿单。

通过悬念，通过让读者想知道下面会发生什么事，可以使每场冲突都趣味横生。这样，小说趣味就可以或是由危局，或是由聚合造成；当然，最好两者都有；因为小说趣味来自悬念，它既可以和小说人物在聚合中的即刻目的的后果有关，也可以和整个小说主要情境的后果相联系。不过，一般说来，你希望在小说主体部分引起的兴趣是持续注意的兴趣，或通常所说的"悬念"。

一旦离开小说主体，开始考虑被归为结尾的部分时，第三种类型的趣味就出现了。在小说开端，你通过暗示将有冲突出现来激起读者的兴趣；这种趣味主要是好奇心的趣味。在小说主体部分，你通过使读者对冲突的最后结局始终心里没数，来保持在开端部分引起的好奇心；这种趣味是悬念的趣味。当好奇心得到满足，悬念结束时，剩下的任务就是使读者觉得，他读小说没有白费时间。你一定要使读者感到，从最后发生的事情来看，他的好奇心是有道理的，把小说读完是值得的。你要让他对故事结局感到满意，觉得你描述的这种结果，同他想象中应加给人物和背景的冲突的最后结果不谋而合。结尾并非一定要"皆大欢喜"；所需要的只是，它

应该是水到渠成的。小说结尾的趣味是满足的趣味。

在获得这类趣味时，主要使用两种手法。其中之一，有欧·亨利做为它在现代的最伟大的范例。在给情节以巧妙而突如其来的转折方面，他是身手不凡的。事实上，正因为做得太好了，今天人们能记住他竟主要是由于这一点。当然，他的杰出之处却并不仅在于这一方面。他对现代人中的典型有着了不起的观察力。而在他没有描绘他们之前，他们还称不上是典型。尽管如此，人们如今引他作为例证，却总是因为他精于运用使人出乎意料的手法。让主角面临的最初情境发生逆转，是为使读者对小说结局感到满意所经常使用的最受欢迎的手法。通过使人感到意外，小说结尾获得了戏剧性。亨利·菲尔丁(一般他被认为是英国小说的创始人之一)曾十分简洁地解释了这条关于趣味的规律，原话如下：

"……我想，在这不多的限制之内，任何一位作家都可以如其所愿写一些奇妙的东西；不仅如此，只要不超出合理可信的范围，他越能使读者感到出乎意外，就越能抓住读者的注意力，越能迷住读者。"

欧·亨利的小说《警察和赞美诗》* 就是这种出其不意的情境逆转的一个范例。那个想使自己被捕的流浪汉，只是在他改变了主意后，才被抓起来；在一般能使人进监狱的原因都没能奏效以后，他却因聆听教堂里的音乐而横遭逮捕。

另一种我尚未谈及的手法虽然极为有效，却没有得到适当的运用。你已经见到，没有内在趣味的事件，通过与其它事件结合，能够获得合成的趣味。通过使之富有意义，也可以给事件以合成的趣味。一件本身平淡无奇而毫无意义的事情，可以因其意味深长和富于象征性而变得有意义和引人注

目。斯蒂尔在《地狱上冻的时候》这篇小说里，让一个女人把自己的手揣进碱水锅里，以此象征她承认了自己对丈夫的不忠。在《灯光信号》中，伯克让小说里的一个人物扯下了窗帘；这本是一个意义不大的行动，但由于它是向警察报告屋里藏有逃犯的信号，就变得事关紧要了。在《星期六晚班邮件》这篇小说开头，一位姑娘对继父开玩笑说，她能控制情感的骚动，如果她真的闹恋爱了，她就一定会给继父打电报了。小说结束时，她说："我一定要给西里尔打个电报了。"一般情况下，当一个人对要他喝一杯的邀请回答说"谢谢你，我不喝酒"时，没什么更多的含义；可是，如果它是同酗酒行为做斗争的成果，那就有意思了。在沃波的小说《沉沦》里，对此有一个给人印象很深的例子。用来获得趣味的第十种手法，包括要具有象征性或有意义的行动这两个方面。①

第十二种，也是最后一种保持兴趣的手法，一般是来自实践的结果。常常有这样的情形，你读一篇小说，发现它很有意思，而情节却并非有多么了不起的独创性；你会一遍又一遍地读某种类型的小说，其中出现的人物都是雷同的；你甚至渴望读这样的小说——其中的人物和事件都受到蓄意歪曲。你是因为作者的语言才华而欣赏这些小说的，在这种语言描述中，有独创迷人的东西。正如蒲柏所说，"这是一种人们时常想到，却从没有这样出色地表达出来的东西"。这种独创迷人的语言描述可以贯穿于整个小说。你在激起好奇心、提出悬念和带来满足时，都可以用它。这种获得兴趣的

---

① 在原著本章后面的附表中，作者把这种手法分成了两种手法(第十和十一)；这样，这里才会由第十种手法一下子跳到了第十二种。——译者

手法不应同第三种手法（对平凡的现象给予不寻常的解释）相混淆，第三种手法在语言表达之先，而且并不依靠它。阐释是构思的一部分，语言表达却属于描述。

在作品中运用这些关于趣味的规律时，你注意别把这些不同种类趣味的范围搞得过于泾渭分明。某一种类的趣味主要属于小说开端，或是结尾，或是主体，这是显而易见的；同样不言而喻的是，它又不能仅仅局限在这一部分。比如：出人意外的结局一般用在小说结尾，表现小说开端提出的故事情境的令人啼笑皆非的逆转。然而，你也可以在场面结尾处利用这种出人意料。在这种情形下，它可以在故事情节中形成一个转折点，可以出现在小说的任何部分——开端或主体部分中；它可以在小说里任何一点的任何一次聚合结束时出现，甚至可以在聚合过程中出现。*

你会十分感兴趣地发现，由于运用了上述种种手法，小说变得趣味横生。阅读别人的小说时，通过确定在哪一点上你因感到乏味而跳过不看，你也可以学到很多东西。通常你会发现，你去读两个人物之间的一个场面，蛮有兴味；可是，如果场面结尾处没有预示情节里的一个危局，你的兴趣就会低落。照这个路子，你将亲眼看到，小说场面由于有所意味而变得趣味盎然。经过分析认识到这一点后，你的任务就是创造性地实现它。小说对你来说将不再是唾手可成的了。非同寻常的条件也许存在，但它自己不能构成故事情境。你的任务是选择或创造有重大意义的主要故事情境。你先要把它具体化为小说人物要去完成的某件事，或是小说人

* 原著在本章后面附有简表、概要地重复了本章内容，此处原有对此表的说明；为了译文紧凑，这里删去了说明文字和后面的表。——译者

物要去决定的某件事。如果这样提出的叙述问题本身是平淡无味的，那就设法使许多问题要由它而定，使它对于小说人物来说是重要的；最好使它既重要，又非同寻常，并以此使它富有趣味。一旦抓住这一要点，前进道路就会豁然开朗；在没抓住它之前，一切却只是混沌一团。这并非轻而易举的事。

创作的熟练只能来自实践。对许多人来说，构思是轻而易举的；在这种意义上，他们永远不会精于构思。他们靠的只能是描述，而描述也并不那么容易。描述需要负出的劳动令人感到厌倦不堪，许多人为此而嫌恶它。可是，不能就此放弃努力。许多人发现自己的肌肉因从事体育活动而酸胀不堪；而肌肉越是酸胀，就越说明你需要锻炼。想象力的训练也不例外。想象力和自然界万物一样，要靠喂养才能成长。你们中间多数人会发现，构思过程中创造性的一面开始时是困难的；但这不该使你畏葸不前。虽然构思在起初显得格外困难，但会变得愈来愈容易的。你要始终目标明确，抓住读者兴趣并保持下来。在试图做到这一点时，你是在同许许多多的人竞争；读者却有充分的选择余地。除非你的小说吸引了他，否则他不会去读的；如果感到乏味，他会就此为止了。请记住，"索然无味是得不到回报的"。

# 二、短篇小说的戏剧性
## ——以场面为单元

认真研究现代短篇小说，你会愈益深信这一点——创造有趣而令人信服的现实生活幻象的能力，往往是有高度才能的艺术名匠的标志。把一些象化学和物理学定律那样确切的有关趣味的规律运用于题材，将会帮助你选择和安排它，使你在描述它时能创造出希望有的幻象——真实的人们在真实的地方，而他们对刺激因素作出反应的特点又为读者所了解。

* 在每篇小说里，都有四种明确的危局。其中之一——故事情境出现在小说开端；另外两个——促进和妨碍的危局出现在主体部分；第四种——最后的行动则出现在小说结尾。

一种主要故事情境（要去完成的某件事或要作出的某种决定），即使本身无关紧要平淡无味，也能通过加上可能有的同困难作斗争的情景，加上同危险的敌人发生冲突的可能性，和对一种为了防止灾难和失败而不得不进行的奋争的预示，使它变得重要而有趣。当一种故事情境由此而变得意义重大时，它就有了戏剧性。困难、敌对、特别是对灾祸的预兆，可以使任何事业变成是危险的，因而也就是激动人心的。显而易见，如果这种关于冲突的预示都是戏剧性的，那冲突本

身就一定要富有戏剧性。同样，如果灾祸或失败的预示能使人激动不已，那它们的出现就可以撼人心魄了。

这一点不言自明：正象每个叙述转折点自然要落入小说三大部分——开端、主体和结尾——之中一样，这些戏剧因素也是如此。同困难、敌手和正在追近的灾难或失败作斗争的预示，给小说开端以戏剧性；冲突本身又使小说主体部分有了戏剧性；而灾难和失败则给了小说结尾以戏剧效果。很自然，在每场冲突中，势必有两股相互敌对的势力；而且必然是，一方的灾难或失败就意味着另一方躲避了灾难，获得了成功。这样，如果在小说结尾既有灾难，又有对于灾难的躲避，那它就一定会是激动人心的。

你现在该明白了，在构思小说时，不仅要注意叙述趣味，还要注意戏剧趣味。从下面将要读到的有关背景和人物形象的内容中，你会看到，还要注意小说中人物、地点和事件留给人们的印象，以便获得真实的幻象。除了印象之外，还有情感；它来自读者意识到了书中人物正在对刺激因素作出反应。

总之，你一定要通过表现角色的反应让读者动情；这种表现应当在戏剧题材的叙述格局中，并给人以真实的印象。

印象来自背景和人物形象，而感情则来自对人物性格刻画。观察素材并将它们分类时，你应当记住这些分类。对于短篇小说作家来说，生活是生机勃勃的；你要使自己习惯于根据事件来考虑素材。

如果你看到太阳从马特峰上冉冉升起，或听到火车在远方鸣笛，或是防腐油辛辣的气味刺激着你的鼻腔，如果陆地上的微风吹起尘土迷住了你的眼睛，或是海风把咸涩的浪花

吹进了你的嘴里，你会把这些事情归类为说明背景的事件。如果你看见一位衣着入时，举止优雅的妙龄女郎，有着匀称的脸盘和鬈曲的头发，在街上匆匆走过，你观察到这些又把它归入人物形象这一类里。如果你看到一个男人狠踢一只跛脚狗，或是在拧一位妇女的手腕，或是冒生命危险去救落水的人，或是把自己最后一文钱、一口食物给了落难中的人，你就会把这些归类为说明人物性格的事件。

然而，从另一方面讲，你是看不到那类事物的——它们自己就可以构成小说中必要的那种特质（我们称之为情节或叙述格局）。弄清这种区分十分必要。一部小说是从背景和对人物形象的塑造中获得情感价值的，而情节却只与危局有关；对一系列危局的恰当安排，就形成一个叙述格局，并给它以情节趣味。

这样，说明危局的事物就很重要了，为了把握这种事物，你必须学会归纳自己的观察结果。

有时，一个事件既能造成情感效果，又能造成叙述效果。一个可以选来说明背景的事件，也许同时又形成了情节中的一个危局。举例说，一个男人在激怒中斧劈了敌手，这说明了他的性格；然而，这个行动也可以是情节转折点。河上的冰裂开了，这可以说明背景；而在一部人物生命的安危全系于冰层是否坚固的小说中，它又可以成为一个危局，这其中，就有小说作者和非小说作者对素材所抱的不同态度。非小说作者考虑的是表现背景和人物；他有时也可以做到富有戏剧性的效果。你也在考虑表现背景和人物，但与此同时，你又要尽量按照叙述和戏剧危局的需要来表现它们。

为此，你要训练自己的观察力，以便在紧密联系的事件

中，尽可能在印象和情感价值之外找到叙述和戏剧价值。在小说描述中，要始终记住这一点，无论何时，如果缺少某种成分，你就要作出必要的补充，以造成这种结果。由于有了叙述格局才会有小说趣味，你就要对这些事物保持敏感并能洞察它们——它们可以被归为构成情节的成分，由于是危局而有着叙事特征。

一当开始按照叙述危局考虑事件时，你就走出了第一阶段——搜集素材(观察)的阶段。一当开始归纳素材，也就开始了构思。构思除了包括选择和归纳素材外，还要把选取的素材安排进一个格局中。这种安排是选取和扬弃的结果。我希望向你强调这一无可争辩的事实：如果知道怎样观察，你会在一个月有的放矢的观察中，搜集到大量素材，其数量之多会使你吃惊——自己过去怎么会感到"没啥可写的"呢！

看看职业作家对此是怎么说的，是会有所启发的。德怀特在《斯坦布尔之夜》中写道："生活中的小事对我来说，不过是构成了我们所有人生活的事件的一种小规模的交换和结合。我时常在一个节日之夜里偶尔学到了人物的某种品格或习语的某种措辞，而它们在我描写巴夏①时，却极为有用。你是否知道，描写在家会客的小说是一种什么样的艺术？女作家有时倒能把它写得尽善尽美。我们管它叫聊闲天，然而，它正是文学的原材料。比起那么多习以为常的在促膝交谈时的阴郁的缄默来，这要好得多。"

正如我在前面指出的，"生活中的小事"对你来说是这样的事件，在非小说作者看来，它们不值得搜集记录；而你却

---

① 巴夏为土耳其旧时对高级官员的尊称。

可以通过观察来搜集它们，或是从别人那里获得它们。只要能给读者以真实的印象，可以不管它们的来源。

由于是按照情节或叙述趣味来考虑，选择的自由就扩展了可得素材的范围。如果在头脑里把那些可被归为危局的事件过一遍(它们或是你经历过的，或是你观察到的，或是别人告诉你的，或是你在头两个星期里读到的)，你会为其范围之广阔而吃惊。例如，下面就是一些危局，除了你自己的经验外，你还可以见到过它们，听说过它们，或是读到过它们。

(1)一位邻居告诉你说，她那一文不名的儿子，不顾一切地爱上了一位已经有了许多门当户对的求婚者的阔小姐，而且还发誓非把她搞到手不可。

(2)一个小伙子对你说，他把所有的钱都用来准备行装，要到加拿大新发现的金矿那里去碰碰运气。

(3)你从一位年轻人那里得知，他兄弟被残忍地暗害了，他发誓要找到和干掉那个凶手。

(4)一位妇女为了自己病危的孩子急如星火地去找大夫，却忽然发现，如果她不停下来告警，火车就会撞上意想不到的障碍物而翻掉；而告警又会失去自己分秒必争的宝贵时间。

(5)一位新闻记者，他的信条是一切新闻都要照发不误，不管谁会因此而遭罪；可突然间他得到一条消息，自己儿子因犯贪污罪被捕。

(6)一个主管禁酒的官员，急需一笔钱来偿还儿子盗用的公款；恰好这时，劣质烧酒制造商提出要给他一笔贿金。

(7)一个孩子告诉你说，他在学校升级了。

(8)你听说一位拳击家好不容易才击倒了一个对手。

(9)你在报上读到，由于船被大浮冰夹住，一位北极探险

家被迫放弃探险远征。

(10)一个小伙子得到一笔贿款，要他出卖雇主；但他决定对雇主保持忠诚。

分析以上危局，你会看到它们可被分为不同种类。前三种表现了要去完成某件事的决心：一个小伙子想要得到一个姑娘；一个年轻人要发横财；一个男人要找到和惩处隐藏的凶手。这样，它们可被归为“某一重大事情要去完成”。

下面三种表现了要在不同行动方向之间作出选择：那位妇女可以去救火车乘客，也可以救自己的孩子；那个记者可以扣住那条新闻，也可以发表它；那位禁酒官员也可以接受或是拒绝贿金。这样，它们都可以被归为“要选择某种行动方向”。而一当读者意识到有某件事要由小说人物去完成或决定时，你就有了叙述情境(一个叙述问题)。

(7)、(8)、(9)、(10)都可被归为最后的行动，它们表现某件事被引向了结局。*

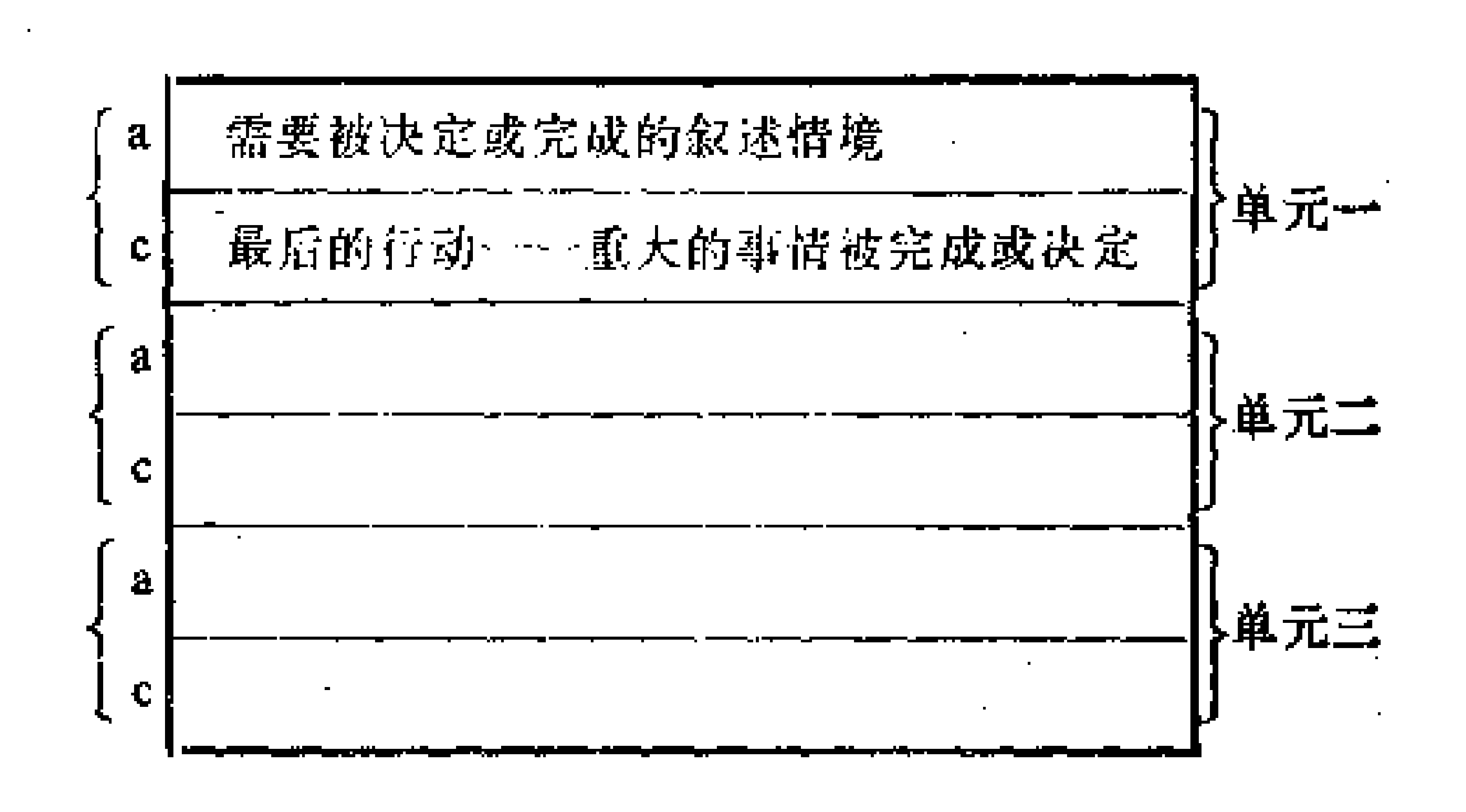
小说中的叙述问题可以使读者问自己一个“叙述问题”。读者意识到有一重大事情要去完成，他会有意识或下意识地自问道：“主角能达到目的吗？”当读者意识到小说人物不得不在两种或更多的行动中作出抉择时，他就会自问道：“甲决定的行动方向是什么呢？”在前一种情况下，叙述问题是关于完成某件事的问题；在第二种情况下，则是关于决定某件事的问题。叙述问题决定了叙述情境。没有叙述问题(或是完成的，或是决定的)，也就不会有叙述情境。

这一点是不言而喻的，书中人物要去完成某件重大事情的企图，只能或是成功，或是失败。读者最终会知道其结果的，读者知道了或是成功、或是失败的结局后，他对那个叙

述问题的兴趣也就消失了。一个在不同的、然而都吸引人的行动路线之间举棋不定的人，即使经过拖延，最终也还要作出抉择。有时，这种拖延是由于外在力量强迫角色而形成的——或是由于别的某个人，或是由于某种迫切的需要。其实，这种要拖延的决定，不管是出于自愿的还是被迫的，就必须作出抉择这一点来说，也算是有了结果；对眼前的叙述情境说来，行动方向总算是被确定了，读者为这个叙述情境所激起的对于叙述问题的兴趣也就随之消失了。

当读者意识到角色对于刺激因素的反应会使自己提出叙述问题时，他的兴头就来了；他知道叙述问题得到了解答后，兴趣也就消失了。显然，一些包括提出和回答叙述问题的情境的单元，能构成一篇小说的提纲。

可用草图表示如下：




对于结构梗概来说，这自然是好的开端，但其中却不会有情感方面的趣味。也不会给人以人物在行动的感觉，实际上就是没了悬念；读者刚对情境的结局起了好奇心，就因为叙述问题已有答案而感到满足。读者对任何叙述情境的兴致，只

有在不知其结局的情况下才会持续下去。因此，如果想造成悬念，就应当尽可能晚地让读者知道结局的最后行动。只有一种方法能造成这种拖延，就是让角色与一种或数种力量相遇，这些力量又会或是被动，或是主动地去迟滞或阻碍最后决定或完成的行动的出现；换句话说，就是引进书中人物必须对之作出反应的其它刺激因素。所表现的反应越多，成功地激起读者情感的可能性也就越大。

如果见不到一个或几个角色在行动中，并对刺激因素作出反应，你就不能使任何小说形象具体化。而一个角色所做、所说或所想的，又必定是他对某种刺激因素的反应。这样，你就看到了关于刺激因素和反应方面的观察对象。不言而喻，在没有意识到刺激因素的存在时，是没有小说人物能对之作出反应的。因而这一点是基本的：每个人物所作出的角色对刺激因素的反应，都是一种人物和刺激因素的聚合。因此，要拖延回答叙述问题的唯一方法，就是让读者意识到人物同一种或数种刺激因素的一种聚合；这要在读者有意识地给自己提出叙述问题之后，又要在读者知道了回答叙述问题的最后行动之前。

很快，你又会认识到一种新的范畴，并可在其中安排自己的观察结果；这就是关于聚合的范畴。这一范畴包括三种聚合。学会区别这些种类的聚合极为重要，因为它们每一种都有自己的特殊目的。第一种聚合仅仅表现了角色对刺激因素的反应，却没有刺激因素对角色的反应，我请你称它为“插曲”。插曲是角色对刺激因素的一次行动，其中刺激因素是被动的，它并没打算作用于角色。比如：“钟敲五点时，约翰·莫顿搁下了笔。”这里，刺激因素是钟敲五点这个条件；

反应是约翰·莫顿放下了笔。在这种我们将它归为插曲的聚合中，刺激因素和角色之间并没有交流，只是角色自己在作出反应；这就是说，他是单方面的，刺激因素并没有反应。当有了交流时，也就有了另一类聚合。例如："钟敲五点，约翰·莫顿看到同事和朋友鲍勃·英格兰仍伏在帐簿上忙碌着，便走过去悄声说道：'得了，老弟，催命钟都响了。''是喽，'朋友高兴地回答说：'我先把帐簿放好，马上就来。'"

在这类聚合中，两种力量友好地相遇了；有着一种没有冲突的交流，每一种力量都形成了刺激因素，而另一方又对此有所反应；每一方都是积极主动地对对方作出了反应。约翰·莫顿见到鲍勃·英格兰后作出了自己的反应，这种反应本身又成了刺激因素，而英格兰的话就是对它的回答。为了教师和听课者之间彼此能确切地了解，我们随后在谈到这类两种力量有所交流却没有冲突的聚合时，就用"一段情节"这个术语。

还有另一类聚合，其中，两种力量相遇了，它们在交流中有着冲突或斗争。如果约翰·莫顿去找朋友鲍勃·英格兰，建议两人一道出去，却发现英格兰对此感到烦躁而态度粗暴，莫顿又决定以牙还牙，这样，就有了有冲突的聚合，两种力量都因对方行动受到了刺激。在描述这样的聚合时，我们要用"冲突"这个术语。冲突是这样一种聚合，其中的两种力量都以冲突的方式作出了积极的反应。

由此，有了三种类型的聚合：插曲、一段情节和冲突。

(1)插曲是一种力量的一次行动，它既可以表现为刺激因素，又可以表现为反应。"一发现有警察，亨利就偷偷摸摸地溜过了街道。"这是一个插曲，是一种力量的一次行动。亨

利是这种力量，行动就是他溜过了街道。这表现了他对一个刺激因素的反应，这个刺激因素就是他发现了警察。这个刺激因素也被描述为一个插曲："他(亨利)发现了警察。"

(2)一段情节是两种彼此不冲突的力量的聚合。如：

"一发现有警察，亨利就偷偷摸摸地溜过街道，来到那位警察身后，轻轻拍拍他的肩膀。警察猛地回过身来，手本能地伸向装枪的后裤袋。一见是亨利，他才松口气说：'你着实吓了我一大跳！'亨利凑过身子说：'我先顺着街走差不多两分钟，你盯住那间车库的门，如果有人出来，你就吹警笛。'

"警察点点头表示明白了。'别走得太远，随时都可能出事。'他说。"

(3)冲突就是两种力量以冲突的方式相聚合。如：

"月亮从车库低矮的屋顶后面慢慢升起，亨利能看见警察正蹲伏在两栋房子之间的夹角里。警察背对着他，正注视着二十九号门。亨利小心翼翼、蹑手蹑脚地来到他身后。就要靠近那个大块头的家伙时，警察突然不慌不忙地转过身来，他显然对自己的观察结果感到满意。一见到亨利，他变了脸，手本能地伸向后裤兜去摸左轮枪。直到认出了亨利，他的态度仍旧没变。

"'别来劲儿，'亨利说，'我不过在街上走走。'

"警察还是冷冷地盯住亨利。'你不能。'他说。

"'为什么？'亨利问。

"'上面有命令，头儿来之前谁也不许离开这条巷子。'

"'天哪！那不包括新闻记者。'亨利懊恼地说。

"'对谁都一样。'另一位斩截地答道。

"'如果我硬是往前走你怎么办?'

"'你试试看。'警察说，还是冷脸盯着亨利。看到亨利并没打算退却，他亮出了那支难看的自动手枪，指向亨利的腹部，认认真真地说：'从哪儿来的回哪儿去，要是出声，就毙了你。'

"显然，警察不是在说着玩。挨枪子儿可没什么好处，亨利想；他心里发怵，退回到原来的地方。"

通过在聚合这个词后面加上解释性术语——插曲、一段情节和冲突，现在可以给描述单元的梗概里加进一些说明性材料了。插曲是最小单位。也许，一位教短篇小说写作技巧的老师所能给予的最有启发性的指导，就是使那些在发展题材方面有困难的人理解到插曲作为基础的重要性。每当你向读者描述一种处于行动中的力量时，你就是开始写小说了。构思不过是把插曲安排在它所应该在的地方。记下一个要用在小说里的插曲是很简单的事，它只是表现了一个角色对一个刺激因素作出了反应，而这一刺激因素则是另一个角色。

通过使前面那个角色的反应成为刺激因素，又使后一个角色对此作出反应，就可以把插曲增大为一段情节；这段情节可以被扩展到这样的程度——可在其中继续人物的友好的交流或相互作用。这往往是通过增加更多的插曲来达到的。

就象靠增加经过适当选择的其它插曲，能把一个插曲发展为一段情节一样，靠进一步增加插曲，并用它们来表现敌意已进入到人物交流中，也可以把一段情节发展为一场冲突。

插曲总是通常最基础的单位。

安排插曲，使之形成一段情节，看来是不成问题的。给这些情节加上冲突的因素，使之成为冲突，相对来说也容易：它只需要最初步的关于技巧的知识；甚至水平一般的作者也会本能地做到这一点。通过加进冲突，他们设法增加戏剧因素，但他们可能一直在这样做，却得不到情节趣味。

情节趣味对小说中任何聚合所起的作用，同它对整个小说所起的作用是一样的——既在聚合之前，又在聚合自身的情境里，还在其后的最后行动中。我们称这种情境—聚合—最后行动的结构单元为“场面”。它是小说的一个单元，具有和整个小说完全一样的功能部分。

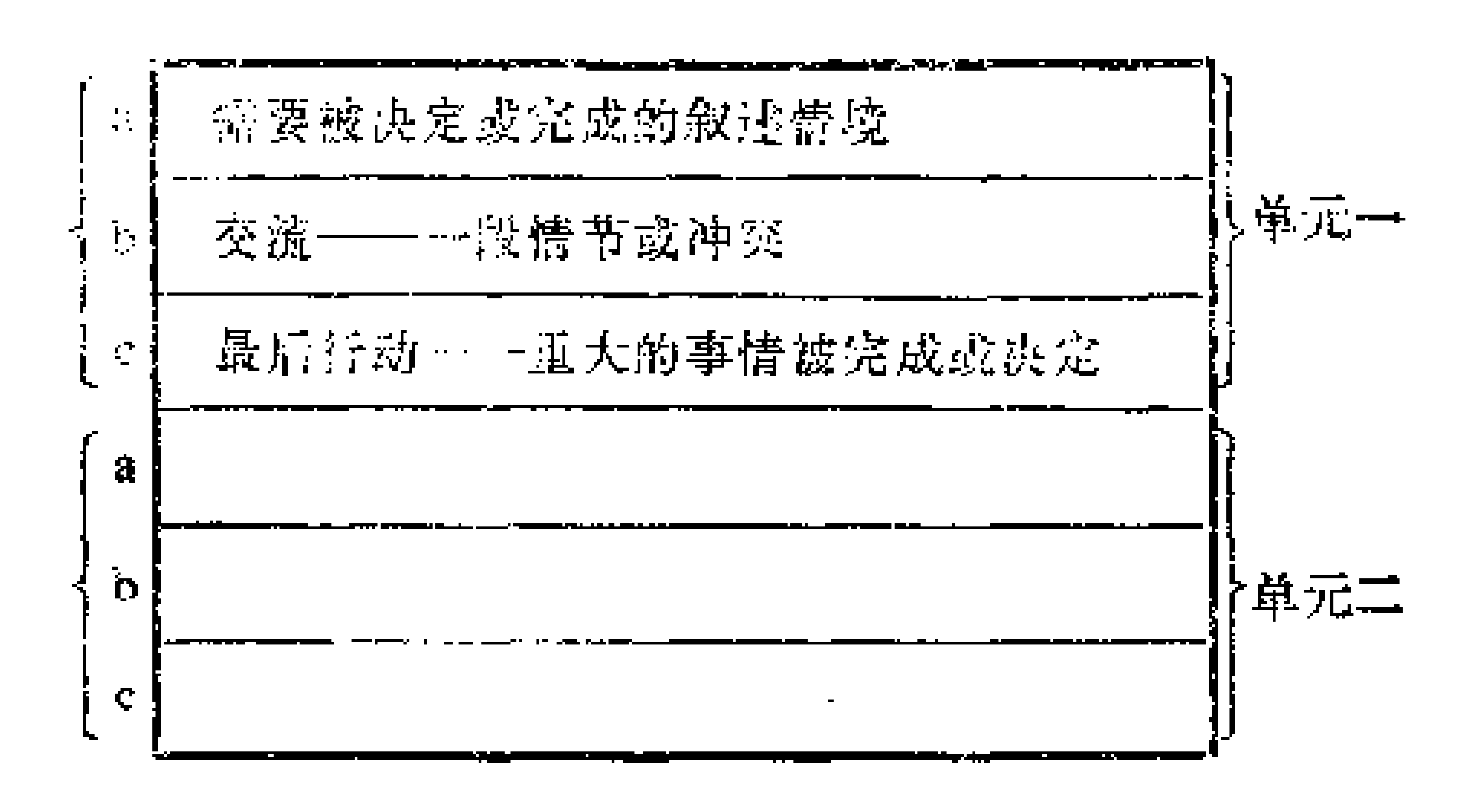
1．使读者意识到场面叙述情境，提出场面叙述问题，以抓住读者兴趣。

2．激起读者对其后人物交流的兴趣，延缓对场面叙述问题的回答。

3．以这样的方式回答场面叙述问题——让读者对交流的结局不存任何疑虑。

最要紧的是场面里这些部分中的第二部分。它可以是一个插曲，可以是一段情节，或是一场冲突。它是插曲的可能性很小，可以在考虑和研究时略去这种可能性，直接进到一段情节或一场冲突。可以满有把握地说，构成小说的每一个“场面”单元，有着同整个小说一样的功能部分。同完整的小说一样，它有着开端、主体和结尾，与情境、交流和最后行动这些功能部分相对应。交流属于主体部分。

由于插入了又一种成分，我在前面为你画的关于结构单元的略图扩大了，现在如下：




你必须对这一场面单元中的交流倾注最大的努力。能否妙笔生花和令人信服地描述它，决定着你的成败。如果想成功，就一定要运用关于趣味的规律。交流可以是一段情节，也可以是一场冲突。不过，如果它是一段情节，就不会是戏剧性的，因为一段情节中没有冲突。它也不可能是叙事性的，因为没有冲突，就不会有促进因素和阻碍因素的相互交流，也就不会有不确定性。一旦在交流中加进了冲突，就几乎不可避免地要加进促进因素和阻碍因素相互间的交流；而一旦在交流中加进了这两种因素，你也就获得了冲突。这样，戏剧性带来了故事，故事又增加了戏剧性。在加进戏剧性的同时(它在主体部分表现为冲突)，你就把一段情节变成了一场冲突。这样，小说中的叙述单元（以下我们称它为场面）的主体部分，就可以或是一段情节性质的(如果其中没有冲突)，或是戏剧性的（如果其中有冲突）。现在，我们可以引进一些十分明确的结论，这将有助于阐明你所面临的任务。

首先，有两种情境——小说情境和场面情境。

其次，小说情境（主要情境）使角色进入一系列努力和交流中，而每一次努力或交流都有着自己的场面情境或目

的。

第三，跟随场面情境的是单独一次努力或交流。这样，一个男人打算得到一个姑娘，就可以形成一个小说情境；在努力搞到手这个姑娘的过程中，他可能需要二百美元，而他打算去借二百美元就可以构成场面情境。

第四，场面的主体可以是一段情节。在这种情形下，场面就是一段情节的场面。

第五，场面的主体也可以是一场冲突。这时，场面就是戏剧性的场面。

第六，插曲（一种力量的一次单独的行动）是基本结构单位。它可以逐渐扩展为：

1．一段情节；

2．一场冲突；

3．一段情节的场面；

4．戏剧性的场面；

5．完整的小说。

一个戏剧性场面包括完整的小说所具有的全部因素，它是一篇微型短篇小说。完整的小说是由若干这样的场面组成的。显而易见，如果每篇小说都是由若干场面构成的，那么，为了能写短篇小说，你就必须首先能够：

1．区分小说情境和场面情境；

2．经过不同阶段，把插曲发展为戏剧性场面；

3．令人信服地描述这些戏剧性场面，以使角色的性格得以在时间和地点所造成的印象的背景中浮现出来。

通过有一个戏剧性场面，通过角色对不同刺激因素的反应，你将使读者了解到你笔下角色的性格。学习“人物形象

塑造"这一讲，可以使你熟知形象地表现人物性格的技巧。最后，你必须认识到，在一篇小说里，塑造人物形象就是一切；所以要熟知结构技巧，就是要完全掌握那些手法——它们可以使你在运用现代短篇小说描绘人物时不受阻碍。

这一章的主要目的，就是告诉你有关建筑学的基本概念，一篇短篇小说就象一片街区，而每个街区就是一个场面。然而，这个概念本身并不能产生小说，小说还必须充满生活气息，而这来自角色对刺激因素的反应，来自人物刻画。

了解什么是场面，很有价值。场面是比完整的小说要小的单位，而在建筑学观念中，它们却是相同的。由于戏剧性场面在本质上同完整的小说是相同的，它就使你有机会象发展描述能力一样发展你的构思能力。这包括：

关于时间、地点和社会环境的印象；

关于角色外貌的印象；

关于角色对之作出了反应的刺激因素的印象。

场景中的大多数将是这样的——其中一个角色的对立面是另一个角色，这第二个角色和他的反应将成为第一个角色将要对之作出反应的刺激因素。从而，描述戏剧性场面的第一步，就是使两个角色相聚。为了获得叙述趣味，你告诉读者角色之一有一个目的；为了获得戏剧性趣味，你告诉读者另一个角色反对前者的目的。这是就你处理叙述场面开端而言的。在构思时要记住，角色甲的目的要能造成他和角色乙的聚合。比如，要是甲想从乙那里借十元钱，他就可以到乙的家里或办公室里去会他。也可以这样，甲事先并没想到劝说乙借给自己十元钱，直到在街上无意中碰见之时，他才想起。在这种情形下，目的产生于会面；而在前一种情形下，

却是会面来自目的。这完全是一件你作为作家来进行选择的事，它取决于你的观念——在真实生活中，事情会是怎样发生的。

在构思和描写戏剧性场面时你要记住，细节描写一定要给人以这是在再现真实生活的印象。在给角色一个目的时，一定要再现那种在生活中激励着各行各业的人们的那种平凡的目的。这样，你就可以给人以逼真的或是貌似真实的印象。在认真观察中你会发现，当一个角色遇到另一位时，他的目的是要获得消息；或是使另一位确信某件他在以前是持怀疑态度的事；或是劝说另一位采取某种行为方式；或是给对方造成自己是重要的或是不重要的（比如，如果他是在逃避纳税）印象。一当这样的目的出现了，读者就会向自己提出一个场面叙述问题。

甲能从乙那里获得情报吗？

甲能使乙相信那件事吗？

甲能劝说乙采取那种行动吗？

甲能给乙造成那种印象吗？

当有了真正的冲突时，读者又会自问："甲能战胜乙，或迫使乙就范吗？"一当谋取到读者对场面中角色目的的兴趣，并通过暗示有冲突而增加了戏剧性趣味（它将在主角和敌对角色之间的交流中产生），你就要马上利用这种趣味来这样描述交流——使角色要实现自己目的的努力所造成的结局处于悬而未决之中。角色甲的一言一行都打算去实现自己的目标。如果这种努力给人以成功的指望，也就有了一个场面叙述问题的促进因素。

如果在对这门课程的一年的学习中，你一无所获，只是

掌握了这个事实——角色要实现叙述目的的每次努力，对这个目的和场面叙述问题（这是读者知道那个目的后提出来的）来说都是一个促进因素——那这一年也就没有白学；与此同时，这还使你了解到，促进因素的引入又给了阻碍因素以可能性。由于可能预示了最终的灾祸或失败，这些阻碍因素造成了戏剧性趣味。

因此，为了保证形成戏剧性场面，你必须在每一促进因素（这就是角色为了实现自己的目的而作的每一次努力）之后跟随一个阻碍因素。为此，你要通过敌对角色的言行来表现他在试图阻止主角实现自己的目的。如果这一企图有可能造成主角在实现自己目的时失败，这也就有了一个对场面叙述问题的阻碍因素。在很好地保持了平衡的场面中，角色甲乙之间的这种交流将占据大部分空间。

最后，在完成场面的过程中，你要描述场面最后行动，它将结束交流。这一最后行动将表现出，其目的提出了场面叙述问题的那个角色，或是放弃了自己的目的，或是实现了它。这可能是失败，或是避免了失败。对场面叙述问题的回答或是“是”，或是“不”；它决不会是“也许”；因为即便甲乙双方冲突的结局只是打了个平手，那也是甲的失败，他没能实现自己的目的。

记住场面和小说之间的相似之处，就可以加之以它所能有的无论怎样的意义，并把它作为冲突的结果：

1．影响了小说人物，如：“虽然胜利了，他却莫名其妙地感到惆怅。”

2．影响了敌对力量，如：“他从自己被摔进去的角落里怒视着汤普森。显而易见，虽然被打败，他并没有被征服。”

这里，我不准备讨论场面这一步骤同小说主要叙述问题的关系。我把它留到其后涉及到与构思场面相对的小说构思一般问题时再加以解决。对你来说，现在记住这一点就行了——第一流的现代短篇小说，是由若干戏剧性场面组成的。显然，为了写成短篇小说，你必须首先能构思和写出好的戏剧性场面来。

当作者能把冲突扩展为场面时，他就得到了叙述趣味。如果我把它说成是一个把聚合扩展为场面的问题，也许会使问题更为简明易懂。通过交流之前以一个场面目的表现，角色决定去完成某件事这是对刺激因素的反应，并在交流之后跟随最后的行动，叙述趣味就可以被加在任何聚合中。小说中的任何角色都可以给场面以叙述趣味。由此，在每一场面中可以有以下步骤：

1．使角色同敌对势力相聚；

2．表现其中之一有一个目的；

3．表现双方的交流；

4．表现最后行动；

5．结局的影响（通过这一步，你把各个场面同整篇小说紧密联结在一起）。

第五步骤有时看来是没有的，这常常是因为它的内容太多，以致自己形成了另一个完整的场面。它可以是角色在场面中没能借到十元钱。第五步骤可以由他的反思构成——自己开口借钱是不明智的。这也可以由他对另一个人的拜访构成——他试图劝那个人给自己找个差事。而这样的拜访本身就形成了又一个场面。

# 三、"完成式"小说的构思和描述

## 没有发生的事情，造成它们

写作短篇小说时，你的任务中最富于创造性的有两个方面：描述和构思。为了对其中一方面有完全的了解，就必须完全了解另一个方面。事实上，越是理解其中的一个，也就越容易把握住另一个。两者的基础都在于认识到以场面为单元。在这种场面单元中有着更小的单位，它们包含和造成了描述趣味和情节趣味。描述趣味来自场面前四个步骤；对它们我已在上一讲作了详尽的探讨。情节趣味（它把不同描述单元联结在一个格局中）来自第五步骤。

描述单元可以是以下任何一种：插曲，一段情节，冲突，一段情节的场面，戏剧性场面。情节趣味则没有变化，它来自场面第五步骤，即描述单元对情节的影响。没有第五步骤，就没有情节趣味。场面第五步骤是恒定因素，即便前四个步骤中的某些步骤没有了，它也还是存在的。例如，在«幸福岛»中，只有第一步骤存在（德怀亚同刺激因素——沟渠相遇），随后就是第五步骤出现了。这样一来，构思格局就可以是以下几种方式中的任何一种：

1．步骤一：相聚　　　　步骤五：情节危局

2. 步骤三：交流　　　　　步骤五：情节危局

3. 步骤四：场面最后行动　步骤五：情节危局

除了步骤二以外，场面中任何步骤都是一个描述单元。

构思只与场面第五步骤有关，即使前四步骤中有些步骤不存在也没什么。这样的说法更精确：构思与场面第五步骤有关，其间夹杂着描述单元的聚合和交流。正是在使第五步骤进入一个格局的构思中，作者的创造才能将大有可为。同样，在发展描述单元的过程中，不仅是去记录生活中的真实事件，还要使第五步骤能与整个小说计划相吻合。举例来说，乔治·沃茨在开始写小说《沉沦》时，"知道有一个男人的侄子是个浪荡子，这个男人希望侄子出去长期航海，以克服嗜酒的毛病。沃茨会写出这样一个场面，其中，叔叔力图使侄子相信，他并不比波洛塔海滨的杰克·芬奇强多少，而那个人是堕落的。这样一来，场面叙述问题就会是，"杰弗里·特威里格能让侄子意识到自己的处境有多糟糕吗？"

这一场面的第五步骤（场面对角色的影响）会是这样的，小说目的被提了出来。这个目的就是杰宋·特威里格要克服自己酗酒的毛病；同时还有他同意到了波洛塔的"商人布迪"商号后，就试试看能否补救自己的过失。场面第四步骤应当为整个小说描述事件的条件或状况，第五步骤则应表明主角的反应，这就是他宣告了自己的目的，要克服对酒的迷恋。读者知道了这一目的，就会向自己提出关于整个小说的叙述问题："杰宋·特威里格能去掉贪杯的毛病吗？"在构思小说时，沃茨先生记住了结尾，并期望到最后再暴露杰克·芬奇的身分。于是，他把角色的主要叙述目的转向了要杀死杰克·芬奇。他还在前两个场面中间又加进了一个，并在里

面描述了小说事件的条件和状况。在这个场面中，侄子的场面目的是要从叔叔那里拿到二千美元。场面叙述问题变成了"杰宋·特威里格能从叔叔那里搞到二千美元吗？"与此相一致的整个小说的叙述问题则变成了"杰宋·特威里格能干掉杰克·芬奇吗？"假定头一个场面来自真人实事，第二个场面就是改变了它们，使之适合于情节格局。

构思包括安排、改变或改写题材，使之适合于一个格局。"完成式小说"的格局是一个十分确定的概略的提纲，这一提纲在其必要条件方面十分严格；它在允许有无限的各自不同的改写机会方面却是灵活自由的。建筑方面的必要条件——每栋房子必须有地基、墙和屋顶——并没有限制建筑师在这些框框里去表现出想象力的千姿百态来。同样，在写作短篇小说时所必须有的开端、主体和结尾方面的限制，也并没给真正富于想象力的作者的独创性以种种束缚。想象力的局限就是构思能力的局限，这种构思能力转过来又可以衡量你的创造力的灵活程度。在构思中，你总是在把现实改变得符合虚构的需要。应当始终认识到，虚构是在情节危局的一个格局或第五步骤中表现角色对刺激因素的反应的一种手段。这样，一再出现的格局就变成了：

刺激因素

角色印象

角色反应

性格特征

情节危局

每篇小说都是表现人物反应的一个故事。描述单元对小说框架的作用，正如血肉对人的骨架的作用一样。正是小说

框架构成了各个场面的第五步骤，构成了情节。有了小说框架才能有任何故事趣味（与情感和印象方面的趣味相对而言）。

构思关心的不是情感效果，而是叙述效果。在构思时作者考虑的唯一问题，是通过选择和安排主要情节危局，来抓住和保持读者的兴趣。这种选择和安排的目的是要依次引起好奇心，悬念，以及随后而来的满足感。短篇小说处理的生活危局分为两大类：情境和最后行动。小说情境就是要去完成或决定的某件事。最后行动则是对完成或决定某件事来说是必要的结局。正如我曾指出的，通过造成对人物在情境中的行为的好奇心，读者的兴致被提了起来。在对情境的描述和最后行动之间，读者的注意力为一个或一系列聚合所抓住。我希望在这一节里，通过把构思过程缩减为最基本的要素，使小说构思问题变得简明易解。所有小说的构成材料是一样的，所有情节的构成材料也是一样的：小说情境，一个或一系列交流，最后行动。通过对交流的描述，获得了情感方面的效果。然而，由于构思并不考虑情感效果，在构思时，你就要把交流看做是附属于和导致了或出自于主要危局的成分。

我不能过分强调这一必要性——在构思过程中，要记住不同状态之间的区别，它们一是来自主角生活的一个转折点，一是出自形成了主要叙述情境的那些状态的事实上的危局。作者的主要困难之一，是他们认为事件的状态就是情节情境。在读者意识到某个重大事情要被完成，或某种抉择要被作出之前，是不会有我所说的那种情节情境（也就是一个叙述问题）的。虽然一种状态可以有情感或印象方面的趣味，但它自身并没有小说趣味，不足以向读者描述；在表现出人物对那种状态的反应之前，读者不知道这一反应是否需要人物去

作出决定，或去完成某件事。

一旦了解到只有两种可能的小说分类——完成式小说和决定式小说——，写作短篇小说这个问题对你来说就会变得更为清楚明白了。在这两大类中有着多种变体，但它们是最基本的分类，每个作者必须据此来处理他的构思素材。在知道角色对最初情境的反应之前，作者和读者都不能对小说进行这样的分类。角色正处在十字路口上，其中一条路标着"要作出抉择"，另一条标着"去完成重大的事情"。事件状态存在着，角色可以走这条路，也可以走那条路。他走上其中一条，而后就一直走下去。这是他在那条路上（那种趣味方面）的探险，许多交流就在其中发生。角色可以是男人，也可以是女人。在妇女做主角的情况下，让我们选取一种状态，并观察它是如何变成情节情境的。举例来说，一个女人发现丈夫在爱着另一个女人，这就是事件的一种状态。而在读者意识到她的个性反应将显示某件事要被完成或决定之前，是不会有情节趣味的。你可以让读者知道，面对这种情形，那个女人心里不知如何是好。她的本能催促她去拯救丈夫，而她的骄傲又力劝她离开他。这里，故事情节就是决定式的，因为这种不同冲动之间斗争的结局，会是一种抉择。另一方面，你也可以表现出，面对这种情形，那个女人决心夺回丈夫的爱。这时，你就使读者意识到了某件事要由主角来完成。*

所有"完成式"情节都是"决定式"小说的继续。除了在偶然情形下，当小说人物意识到某种事态的存在后，便会决定完成某件事。《杰克·波尔顿》*就是一个例外，其中，人物并没自觉意识到一种目的。但在大多数"完成式"小说中，人物却都能构想出目的来。事实上，目的是"完成式"小说得以存

在的原因。“完成式”小说和“决定式”小说两者如此不同，如果将它们分开讨论，并首先讨论“完成式”小说，那对构思问题的考虑就会简便得多了。

最初的描述单元被选来使读者意识到，小说人物（他或她）达到了生活中的转折点，面对一种事态，这事态要求他去完成某件事。角色接受了这种要求，就形成了一个“完成式”的情节。主要叙述危局或目的使一个或一系列交流或努力必然产生。小说人物在努力实现自己目的的过程中，会有意无意遇到阻碍他这样做的力量。这些聚合中的每一个，都会导致另一个危局的产生。最终会有一个最后的危局，它将结束整个小说。

这统一的主要目的将产生一系列危局，它们被安排成一个情节。小说情节将给这些危局以叙述的统一性或情节趣味。这是一种单一的叙述趣味。换句话说，在一个情节中只有一个格局，它只处理一种饶有趣味的叙述情境。最简单的确保叙述趣味统一的方法，是描述单一的情境或叙述问题，如同它是在面对单独一个小说人物。只有理解了这种人物和情节的双重统一的必要性，你才容易了解短篇小说作者的任务。

我们以这种方式来表现单独一个小说人物对某种事态作出反应，即只让一个主要叙述情境出现。读者意识到了这个目的，因而可以对自己说，“比尔·琼斯想把那个姑娘搞到手”，或是“那个勇敢的船长要打败他的敌人”。总之，他的兴趣是通过知道某件事要被完成而引起的，他发现自己在问这样的问题：“比尔·琼斯能得到那个姑娘吗？”或者，“那个勇敢的船长能斗过敌手吗？”他开始想到有关结局的问题。正是这种要尽早在读者头脑中提出的主要叙述问题，抓住了读者的

兴趣，而要知道其解答的愿望又使读者保持了兴趣。这就是叙述好奇心。

主要叙述问题有了答案后，读者的兴致就消退了。因此，如果你希望能成为一个合格的短篇小说作家，就应当学会尽早引入主要叙述问题，并尽可能晚地回答它。你可以通过保持悬念来使读者兴趣不减。在"完成式"小说中，你要使读者这样问自己："××人能做成××事吗？"读者意识到了驱动小说人物的某种目的。一当小说人物实现了自己的目的，读者向自己提出的小说叙述问题就得到了回答，他对此的兴趣也就结束了。由于要尽可能延迟这一结束的到来，由于小说必须既合情理又有趣味，那个角色（他要实现的目的受到了可信而又不至于乏味的拖延），就必须遇上与他目的相对的力量。

每篇小说中一定要有主角同敌对势力的冲突。事实上，正是这种冲突给了真正的小说以戏剧趣味。冲突之前的每件事都要用来导致冲突的发生，其后每件事又要用来表现它的结果。每篇短篇小说都是围绕这种冲突构成的。由此可见，每篇短篇小说都必须有三个总的功能部分。

首先是通过告诉读者某件事要被完成来抓住读者的兴趣，从而使他向自己提出一个叙述问题。其次是通过保持读者对小说人物回答那个问题的若干次努力的兴趣，来拖延对那个问题的回答。在这一系列努力中，读者对由情节危局造成的小说叙述问题的结局一直保持着悬念；这些危局是作为每一场交流的第五步骤出现的。在"完成式"小说中，这些努力包含有不同类型的交流或冲突——内心的，口头的，或行动的。第三功能部分是回答读者心里提出的小说叙述问题，让读者知道问题的解决。

功能部分同结构部分是平行的——(1)开端，(2)主体，(3)结尾。

开端在读者心里提出了主要叙述问题，以激起他的兴趣。它向读者展示了叙述情境——人物必须完成某一重大事情。开端还展示了这一情境的重要和异乎寻常。

在"完成式"小说中，主体部分向读者描述了小说人物为实现自己的目的而作的一系列努力；这些努力是小说叙述目的的自然结果。在进行这些努力的过程中，人物要遇到各种力量，它们或是友好的，或是敌对的。在选择那些准备加在小说主体部分的努力和交流时，你要注意只用那些产生于有关主要叙述问题的危局的努力和交流，以保持整个小说在叙述上的统一。这里，"危局"这个词是在以下意义上使用的——医生用它来表明疾病在发展过程中达到了这样一点，病人将明确地或是变好痊愈，或是病得更重。如果交流和努力不通过导致叙述危局来起到使叙述统一的作用，它们就不会给包括进小说的主体部分。如果没起到那种作用，这些努力和交流就必须或是被舍弃，或是被改造得能够形成一个危局，这个危局可以延迟对开端部分提出的叙述问题的最后回答。

在"完成式"小说中，结尾部分最后展示给读者，叙述问题得到了肯定或是否定的回答。小说人物或是成功地实现了自己的目的，或是承认自己不可能成功。

构思不能完全脱离描述。短篇小说的描述要在构思之后。描述是通过一系列努力或交流，由情节发展组成的；在这里，你马上看到了用戏剧家的手法描述小说题材的好处。在描述中，你的任务同戏剧家的任务更为接近，而不是同长篇小说作者接近；用戏剧家的手法处理题材更为稳妥。戏剧

家把故事看做是角色之间的一系列交流。你用这种方式看待题材并安排它进入交流，就可以获得形象化和条理化的力量。你靠提出某个情节叙述问题来抓住读者的兴趣，而后又回答了这个问题。但在回答之前，通过选择那些聚合获得了悬念——这些聚合表现了人物要努力解决（或回答）一个叙述问题，以及他在这一背景下的行动。

检查自己对任何成功的戏剧或小说的反应，你会看到，就作家成功地创造人物来说，一个吸引人的正面人物的成功和一个惹人厌烦的反面人物的失败都是令人高兴的。由于人越是看到英雄人物的胜利就越感到高兴，这就使他很难被描写为不可能成功的。另一方面，他除去的障碍物越多，这些障碍物越是难以对付，他战胜的敌手越多，这些敌手越是强大有力和阴险邪恶，人们就越可能赞赏这位英雄人物。作为一个能手，你的任务是为正面人物制造障碍物和敌手，并使它们尽可能地难以除去和克服。

如果正面人物没经过同任何障碍冲突，一来就达到了目的，或是没碰到任何来自敌手的阻碍就解决了问题，那就不会有小说趣味；因为这样就不会有冲突和交流结束时的阻碍。由此只能得出这样的结论，正面人物的最后成功不能来得太突然或太轻易，因为那样就不会有悬而未决。

你会为这样一个明显的矛盾感到疑惑不解：一方面，你本能地感到，在主要危局中应当有促进因素和阻碍因素的交替；另一方面，你又确切地知道，你读过并觉得有趣的小说所包含的几乎全部是阻碍因素的主要危局。显然，编辑的想法是这样的，一篇小说中应该有尽可能多的阻碍危局。你的直觉是正确的，而编辑的要求也并不错误。对这种现象的

解释是这样的，当来自交流的主要危局一般是阻碍的危局时，促进和阻碍因素的交替便应当在交流中进行，而不是作为交流的结果。

这一点是不言而喻的，没有场面叙述问题，就不会有任何在一场交流中的促进和阻碍因素；因为必须首先知道场面叙述目的，才能了解到它是促进的，还是阻碍的。因此，在交流之前，必须有一个场面目的，以使场面叙述问题得以出现。每篇小说的主要叙述问题必须是意义重大的，这条原则，并不适用于小说中各个场面的叙述问题。它们不需要在本质上是意义重大的，因为它们已从小说主要叙述问题那里借到了重要性。这样，小说的叙述问题可以是"比尔·琼斯能得到那个姑娘吗？"为了赢得这个姑娘，他必须在商界立住脚，而要立住脚，他又必须有大约二千美元的资本。为了得到那位姑娘，他去一位银行家那里借二千美元，这就有了一个场面。如果他借到了这笔钱，这对他的主要目的来说就是一个促进因素。如果没借到，就是一个阻碍因素。而那个给了这个场面以统一性的次要叙述问题却不过是"比尔·琼斯能借到二千美元吗"？或是"比尔·琼斯能劝说银行家采取某种行动吗"？任何问题都可以顶替一个次要叙述问题；正因为如此，给任何交流以叙述方面的统一性是没有问题的。

构成小说主体的场面在结构上同完整的小说一样，它有着自己的开端，其中提出了场面目的；它有着交流，还有着结尾；这个结尾是交流的结果，是最后行动。说它是最后行动，这仅是指那个特定的努力和交流而言，而对整个小说的主要叙述问题来说，它却并非是最后的。

每篇小说的主体部分至少要由一个，往往是由一系列场

面构成。每个场面都会提出自己的马上就要展开的叙述问题，对这个问题的回答会通过场面自身的促进和阻碍的次要危局（它们之间要有交流）而受到拖延。每个场面的第五步骤将描述一个重要的情节危局；只要可能，这应是阻碍的危局。当读者读到构思巧妙叙述精采的场面时，他的注意力就暂时集中在了这个场面上而旁无他顾。场面的第五步骤又使读者记起了小说的主要叙述问题，而这是当他沉浸在这个场面中时所置诸脑后的。第五步骤还显示给读者，这一场面里发生的事对小说叙述问题产生了怎样的影响。

只有三种类型的场面：一种是内心冲突的场面。其中，作者这样描写人物，他使读者意识到，在人物目的（他在那个场面中的叙述目的）和他内心中某种与他的意愿有分歧的力量之间，有着一场斗争。比如，他想要伪造支票，以此搞到一笔钱；可是，他天性中的某种力量又阻止他这样做，使他对此迟迟下不了决心。这种力量可以是胆怯，可以是诚实，还可以是精明；但它们都是与他的目的相左的力量。

另外一种冲突还可以是口头上的。在这种情形下，小说人物将面对另一个人。他们的争论会是冗长的，主角会受到另一个人的反对。小说主角所做的一切都是要促进自己的即刻场面目的的实现，以便最终成功地回答主要叙述问题。而另一个人所做的一切，却是要阻止或延宕主角实现自己的场面目的或主要叙述目的。例如，比尔·琼斯为了能从银行家那里借到钱，会摆出每一个他能想到的有助于实现自己目的的论点来；而银行家则会提出所有他认为可以用来不借给比尔钱的理由。最后，双方中的一方会在争执中得胜。如果比尔成功了，这对主要叙述目的就是一次促进；如果银行家胜利了，

对主要叙述目的就会是一次阻碍。

第三种类型的冲突是行动上的冲突。其中，一个人物同另一个人物（无论男女）相斗，因为这个人物妨碍了主角实现自己的即刻目的。有时，这也可以是同动物王国的一个成员的冲突，如一只凶猛的狗，一匹野马，或是森林里的居民；主角在完成自己的目的之前，必须先战胜它们。同样，他也许不得不去克服某些自然环境造成的困难，如一条必须要渡过去的河水暴涨的河，或是一条冰雪覆盖而溜滑的路，它影响了主角驱车前行。而此刻对主角完成自己的目的来说，时间正是万分紧迫的。

阅读这些场面时，读者的兴致为悬念紧紧抓住，希望知道"后来呢？"或是"他能克服那个障碍吗？"由此只能得出结论说，在这些场面中，必须有促进行动和阻碍行动的微妙平衡，而这些行动又要看起来是真实的。坚持这一点——行动不必总是激烈的——是明智的。也许，用插曲这个词来代替行动这个词会更为恰当。这样，我们得出结论如下：

小说叙述问题或情节的发展是通过戏剧性地描述实现其交流的，其中表现了促进插曲和阻碍插曲之间的微妙的交流。而且，在一个场面里，可以包含有无限度的这种交流。

每个场面中的促进因素和阻碍因素所以必须交流，其原因有二：

首先，要记住人物是陷进了困境中，他必须从中解脱自己。促进因素表现得太多，将会解除悬念。悬念是来自一场冲突结局的悬而未决状态。

其次，在一个场面中不间断地出现一系列阻碍因素，将

使读者感到不可信，除非描写的是一个生性懦弱的人，他不能努力克服任何障碍。认识到这一点十分重要——一种努力，即使它是无望的，也是一种促进因素。

我们所有这些理论都是从关于情节叙述问题而发展的。这里研究的是小说主体部分的功能。在能够发展情节叙述问题以保持读者兴趣之前，必须首先引进情节叙述问题以激起读者的兴趣；而这种引进，是小说开端部分的功能。

记住所有小说都由描述单元（它们通常是交流或场面）构成，这很重要。同时，对掌握写作技巧来说，这一点也必不可少——在小说三大部分的每一部分描述单元中，都要有某种有特色的东西，它与其它部分的描述单元有所不同。例如，要在开端部分被完成的描述单元，必须表现小说人物面对一个需要他去加以解决的问题。这是生活中的一个危局，是意义重大的时刻。他对此的反应（我们称之为目的）造成了一个"完成式"的情节情境。为了了解这个情境，读者必须知道其中都有些什么。他需要题材来介绍人物、背景和这个情节情境的重要性——完成它事关重大。不过，小说这一部分同主体和结尾部分的区别，主要在于这种必要性——它应当预示冲突，或是克服困难，或是战胜危险的敌对力量，或是防止一场灾难。它应当是一场斗争的预兆，如果小说人物会遇到某种敌对力量的话。小说叙述问题这样被展开：

"约翰·杜在这场危局中能干成××事吗？尽管有……"

小说的结尾将是最后行动，它展现给读者：约翰·杜或是成功地实现了自己的目的，或是确切无疑地承认自己不能够做到这一点。所提出的小说叙述问题在结尾部分得到了回答。

小说的开端和结尾都没有自然的和内在的小说趣味。它们都是介绍性材料，因而必须被压缩在一定限度之内。小说开端引出主体部分戏剧性场面的成因并给它以理由，结尾表现了这种场面的结果和其合理性。当人物遇到最初的障碍时，严格意义上的故事就开始了；当他与最后障碍遭遇的结局出来后，故事也就结束了。小说趣味（持续的注意力）随着小说的主体部分，随着人物要回答小说开端提出的小说叙述问题的努力而开始。只要读者还有对于小说人物回答主要叙述问题的努力的兴趣，小说就可以继续下去。

不过，你会说，读了某篇小说的一些内容后，主要叙述问题最终会有怎样 的 答 案 已是一清二楚了：主角将得到那个姑娘；可是，我仍然读了下去；是什么使我能继续读下去呢？这是因为，虽然你预见到了对在小说开端提出来的主要叙述问题的答案，但在小说主体部分的每个场面中，新的场面叙述问题又被提了出来；或是一个新的阻碍的危局又变得显而易见了——主角遇到了更大的麻烦。一个新的场面目的被表现出来。正面人物在实现自己的主要目的之前，必须首先克服眼前的障碍或力量。为了能理解作者通过延续悬念来保持读者兴趣时所用的程式，你只需要读读以下从《名利场》中摘录的片断。它来自小说的这一部分——蓓基·夏泼那时正在当富有的克劳莱小姐的伴女，她同罗登·克劳莱上尉秘密地结了婚，而后者正是她雇主的侄儿。夏泼此刻心里正在犯嘀咕，要不要向克劳莱小姐招供一切。

“那天晚上，利蓓加[1]说的话格外风趣，唱的歌格外悦

① 蓓基·夏泼的爱称。

事，在派克街还是头一回呢。克劳莱小姐的心整个儿给她缠住了。……她说她只愿意永远跟着亲爱的恩人，别的什么也不想。老太太答道：我的小宝贝儿，你放心，这几年里头，我再也不会放你离开我。……你得住在这儿照顾我这老婆子了。”

据萨克雷说，如果罗登·克劳莱此时此刻在场，而不是在俱乐部里心慌意乱地喝红酒，那么他们夫妻俩只消就地跪下来向老小姐坦白认错，一眨眼的工夫就会得到大赦。可惜上天并没把这样的好运气赏给这对小夫妻，想必是为了书能继续写下去。书中提到了他们的许多奇遇。如果克劳莱小姐饶恕了他们，让他们住下来跟她一起过又舒服又单调的日子，这些事情就不会落到他们头上了。

小说主体部分同由人物主要目的产生的引人入胜的冲突有关。自然，在一场冲突中，必然要有两个方面，因为“一个巴掌拍不响”。在小说主体部分，如果冲突是被形象地描绘给读者的，那比起仅仅是简单的叙述来，就更能使读者感兴趣。更多地研究经验丰富的能手的作品，会使你愈加认识到，读者对情节的兴趣是通过一系列阻碍的重要危局来保持的，每个这样的危局都是种种力量相聚合的结果，因而也是一个场面的第五步骤。然而，不了解以下这一点，你就不能完全掌握短篇小说这一形式——如果能形象地描绘在“阻碍的”危局之前的聚合，这一危局就会给人以远为深刻的印象。

必须记住，读者感兴趣的是“看见某件事正在发生”，看到被生动地加以描述的交流。在每场交流结束时，必须有了某种进展，达到了情节的某个转折点，作出了某些说明——它们使我们能够理解其后发生的所有事情。在小说开端，应当

通过生动的叙述把这些危局引向提出一个主要目的，并撩动人心地强调冲突的可能性。

另一方面，小说主体部分作为每次聚合结果的危局，应被导向另一种不同的结束——造成悬念——对不能预见的后果的惧怕。

为了造成这种悬念，你要这样安排危局，使阻碍因素在其中居支配地位，并使读者集中注意力于它。如果情节危急关头要求人物的努力最终是一场交流，就会形成情节的一次重大的推进，如果你想继续保持小说趣味，那就马上再引进富有戏剧性的新的阻碍因素——预示新的困难、敌对或灾难。这样，读者的兴致保持了下来，某种紧张得使人透不过气来的东西抓住了他，他不断问自己："主角遇到那个障碍该怎么办呢？""那个男孩儿能不被人发现就从谋杀犯的小屋里逃出来吗？""那个受到巨大诱惑的银行职员能克制住自己要携银行存款潜逃的愿望吗？""角落里不作声的那个小个男人，能在一场公平的拳赛中打败那个恶霸吗？"在选择和安排这些障碍物时，作者的独创性将大派用场。这个问题是技巧问题中的一个，经验对作者会有所帮助。

得到承认的作家的标志之一，是了解到了有关选取环境、障碍或敌手的一条简单的原则。这条原则是：理想的环境、障碍或敌手应是陷入交流中的，而这些交流又表明了每一个要导致失败或灾难的迹象。主角将遇到的每一件事，都应当使读者看来是表现了一种不可克服的障碍。然而，不管你在选择和安排主要危局时有多么巧妙，在没学会描述之前，你的工作只完成了一半儿。许多很好的情节只是由于描述方面的不足就被糟蹋了，这种糟蹋是很可惜的。描述是在写东西，

它需要有关写作方面的知识。你越是了解有关写作技巧方面的原理，就越容易掌握任何种类专门写作的技巧，不管它是戏剧、长篇小说、论文、诗歌、短篇小说，还是任何其它文学。

英文写作可以一步步去学，其中有三个主要成分：统一、紧凑和重点突出。这三条规则也适用于短篇小说结构。叙述的统一是首要的。你要始终记住主要叙述问题，不能引进无关紧要的素材。如果小说中的任何部分在展示性格、叙述危局和背景方面不能达到这三条要求中的一条或几条，那就别管你多么喜欢这一部分，也要为了整个小说而忍痛割爱。如果这是你必须一吐为快的事，那就再写一篇小说，并使它在其中成为整体里不可缺少的一部分。

紧凑同样重要。如果小说中有三个场面：甲、乙、丙，乙就必须是出自于甲，并不可避免地导向了丙。行动一定是要渐进的，去掉了其中的一部分便会毁坏整个小说。这就是说，应当是人物行动产生了危局，而危局又反过来决定着人物的行动。

关于重点突出，我不需要多说什么。就是初学者也知道一篇小说的重点部分是开端和结尾，开端提出了主要叙述问题，结尾回答了它。

一般来说，构思小说主要危局的最简单的方法，是以梗概的形式首先确定，出自完成叙述问题的需要，能自然地出现一定数量的交流，交流的结果将产生重要的阻碍危局，还有最后的行动，它将回答主要情境提出的主要叙述问题。

尔后，你再着手处理每场交流，依次给它们各自以一个次要叙述问题，这个叙述问题可以给每场交流自身以统一性，

并将它导向主要危局（这个危局是叙述问题的结果）。能尽快确定小说结尾总是好的，这是为了使你可以把所有描述单元和它们的第五步骤令人信服而生动有趣地引向危局，这些危局对小说结尾来说，又是叙述的阻碍因素。构思任务的一部分，就是要确定打算用在小说开端和结尾部分的描述单元。也就是说，你是否要用插曲，一段情节，冲突，一段情节的场面或戏剧性的场面。在小说主体部分，你的任务是明确的。只要有可能，其中的交流都应该是戏剧性场面。在构思开端或结尾时，决定主要是根据说明性材料的数量来作出的，这种说明性材料对于使读者对一切都感到清楚可信来说是必要的。这些问题，我们将在探讨小说开端和结尾的构思时再逐一加以处理。构思中的主要问题是使主角陷进麻烦中，并使读者明白地看到这一点，然后，在经过一系列冲突之后，再让他挣脱出来。这些冲突表现为场面，用来保持趣味。

在构思小说的过程中，你对题材的初步组织在于勾画出主要危局的轮廓。通过回答一些向自己提出的问题，会加快这一进程。在提出和回答这些问题时，往往不必形诸笔墨。有时，甚至可以在写了小说的第一稿后再来做这些，以检验小说结构是否合理。但是，这种方法会浪费你的时间和努力，因为在检查过后，你会发现已写的许多东西无助于叙述的统一，因而必须加以删改；反之，如果动笔之前就向自己提出并回答了八个简单的问题，就会节约许多笔墨：

（1）谁是我的主要人物？

（2）这个主角面临什么样的事态——它在他的生活中形成了危局或转折点，提出了叙述目的，表现了某件事要被完成，并预示了戏剧性的交流。

(3) 对于强调主要叙述目的的重要性来说是必要的说明性材料，是由这些因素构成的吗——对于排除困难的冲突的预示，对于战胜敌对势力的冲突的预示，或是对于防止灾难发生的冲突的预示——？

(4) 主要情境提出的主要叙述问题是什么？

(5) 哪些描述单元构成了小说的开端？

(6) 主要叙述问题的答案是什么？

(7) 哪些描述单元构成了结尾？

(8) 靠什么样的阻碍的叙述危局延缓了对主要叙述问题的回答？*

# 四、"决定式"小说的构思和描述

无论你选择了什么，都会感到后悔。

始终要记住描述的重要性。要一直从事写描述单元的实践，要记住这些描述单元就是插曲，一段情节，冲突，一段情节的场面和戏剧性的场面。还要记住，场面前四个步骤与描述有关；在写作过程中，一直到了场面的第五步骤（它可以是戏剧性场面的组成部分之一），构思才进入了考虑之中。

正是第五步骤安排了情节转折点。构成"决定式"小说的场面，无论在形式上还是在内容上，同"完成式"小说的场面都没有什么不同。相同的四个步骤都存在于描述单元中。而在第五步骤里，我们发现了两种小说——完成式的和决定式的（或选择式）——在本质上的不同。你会记得，"完成式"小说是围绕主人公的一个目的构成的。对这一目的，场面第五步骤提供了阻碍因素，这可以是戏剧性的，也可以是叙述性的阻碍因素。如果是戏剧性的，它们就可以使读者看到为了克服困难、战胜敌人或避开灾难而进行的斗争的预兆。它们实际上是某种灾难的前兆，这种灾难威胁着人物实现自己目的的成功的结局。如果它们是叙述性的阻碍因素，它们就是失败，它们指明在小说的某一点上，正面人物（或主角）

没能实现自己要努力达到的目的之一，而他是希望这一努力能带来最终成功的。

不言而喻，在有对目的的任何阻碍或促进之前，必须首先有一个目的。叙述的阻碍因素是作为目的的一个结果而来的。这一点也显而易见，戏剧性危局（它们是冲突的预兆）可以在主要目的之前出现。它们的存在和饶有趣味并不依赖于那个目的。因而，在“完成式”小说中，可以有一个很长的开端。你可以有三、四个描述单元，其中每个都可以是一个戏剧性场面，这种场面的第五步骤是一个重要的戏剧性危局。第一个描述单元可以用对冲突（或克服一个困难）的预示来结束。第二个描述单元可以用对通过斗争战胜敌手的预示来结束。第三个则可以以对通过斗争免除灾难的预示来结束。第四个则结束于对小说主要叙述目的的叙述。在“完成式”小说中，对单元做这样的安排是不常见的，但却是可能的。另一方面，在“决定式”小说中，这却是唯一可能的安排，其原因以后再详加讲述。

决定式或选择式小说（与完成式或目的式小说相对而言）是这样一种小说，其中主角面对的主要叙述问题要求他立刻做出行动的选择。其结局完全依赖于人物的性格。另一方面，“完成式”小说的结局却要看人物的能力，它与人物性格没有更多的关系。也就是说，这不是那种表现了人物性格的能力，它可以在各种性格的人物身上出现。一直到主要问题出现时为止，决定式小说开端的基本梗概同完成式小说开端的基本梗概在许多情形下可以是完全相同的。两种小说都要求人物有所行动。在完成式小说中，人物作出的决定造成了人物同敌对力量的聚合。而在决定式小说中，人物作出的决定却正

是小说的最后行动。很清楚，决定式小说在其开端有着同完成式小说一样的基本情节因素——有关要去克服的困难、要去战胜的敌手、要去避免的灾难和一个主要叙述问题的预示。但在决定式小说里，叙述问题是一种抉择，而在完成式小说中，却是一个目的。

如果暂时假定，在我们正在考虑着的两种小说中，每一种的开端部分都有四个场面，每个场面有八百字，而一个场面的平均字数也正是八百字。在完成式小说主体部分，可以把每一种关于冲突的预示，都发展成为主体部分里的独立场面（这将给小说增加二千四百字），或是说增加三个各有八百字的场面，这将使小说的总字数达到六千字。在第五步骤，这些场面中的每一个，都应通过成为角色主要目的的一个障碍因素，而被确切地同主要叙述问题联系起来。

然而，我已经指出过，在决定式小说中，主要问题并不是目的问题；因此，在主体部分每个场面结束时，就不能有阻碍因素。决定式小说主体部分与实现目的的努力没有关系，主要问题在于选择。唯一能有的冲突是内心冲突，主角心里不知该作出怎样的选择。这一点是不言自明的，即便你从人物内心冲突中为小说主体部分制造了一个场面，这样的场面也很难超出八百字的限制。从而，你会有一个仅仅四千字的小说，它是由开端部分的三千二百字和主体部分的八百字组成的。当主体部分完结时，小说也就结束了。这是因为，一旦内心冲突结束，作出了决定，决定式小说也就结束了。

为了了解决定式小说和完成式小说在本质上的不同，我希望你能认真读读佩利写的名叫《窗户里的脸》这篇小说。*小说有 1,702 行，一直到科提·麦克布里奇这个人物作出了决

定。如果仅把它处理为决定式小说，它就会从109行开始，到659行结束；由1,702行变成仅有550行。从515行到611行是内心冲突，如果是一篇决定式小说，这就可以构成主体部分。在圣约翰写的小说《缠人的夫人》中，* 908行到980行表现了格雷陈·英在试图决定采取某种行动方式，为莫里斯·格里格提供借口时的思想斗争。908行到980行描述了斗争本身，981行到1,048行表现了所作出的决定。你会发现这一段格外有意思，因为事实上的决定是在这位妇女同地方检察官之间的交流中展现出来的。这次交流也是这场内心斗争的第五步骤。它之所以被描述为一场交流，是因为文学上的行家明白，一场交流总是比对人物思想进行一系列分析有趣得多。特定的一场交流给人以启发，它形象地表明，由两个人（也就是两个角色）来告诉读者大部分事情，比只由作者一个人出面叙说要远为可取。

写决定式小说之前，一定要再回想一下究竟是什么构成了一篇小说的主体部分。在完成式小说中，主体部分不过是发展了有关主要情节的冲突的悬念。在决定式小说中，由于只能有一种冲突，小说主体部分就必须被限定为一场单一的内心冲突。一般来说，内心斗争并不是十分有趣的。在所有种类的冲突中，它是最无味的。*不过，你会发现，这种小说的开端在描述了事态之后，往往就在主角面前摆出了种种可能性。事态与选择的可能性相结合，就构成了决定式小说的开端。这样，由原来直接表现内心冲突而变为隐去这样的冲突，决定直接把矛盾呈现在读者面前。

只有牢牢记住这条基本原则——在普通决定式小说里没有主体部分——，你才能完全掌握写作决定式小说的技巧。

在完成式小说中，趣味出自主要情境中的斗争。而在决定式小说里，情形却是相反的。决定式小说的趣味在其情境，也就是说，在其开端，在导向情境的事态，在情境自身。

决定式小说的趣味在于其中的问题和它的结论。许多能干的小说家对这种类型的小说看来是缺乏了解。这同错误的教育有关。其错误首先在于没认识到有这样一种小说——它的趣味在于一个需要作出抉择的情境。许多作者本能地认识到自己试图写的小说是决定式小说，但由于不知道这一小说种类，他们便试着把完成式小说的技巧运用在决定式小说中。然而，两者是完全不相配的。错误之二是，即便作者碰巧运用了决定式小说的手法，他们仍然由于拖延了内心斗争而糟蹋了这种手法。

对内心斗争的描写很少能超过八百字。多数作者能明智地避免超过它。才赋极高的作者可以把这样一场斗争表现为引人入胜的一系列感觉印象，因为这场斗争是理智方面的；而对理智来说，合情理比有趣味更富于吸引力。

认识到构成场面的五个步骤始终是必要的。它们是聚合，场面叙述目的，交流，最后行动和最后行动或交流的后果。这同样的五个步骤也贯穿于小说中。代替一个聚合的往往是一系列聚合，它们确定了事态。出自这些聚合（第一步骤）的是第二步骤，它提出了叙述问题（完成式的或决定式的）。小说第三步骤产生于完成式或决定式的主要叙述问题的交流。第四步骤是最后行动，它告诉我们要去完成或决定的问题已得到解决。第五步骤是这种完成或决定的后果。

在场面中，有时有些步骤是没有的，小说里也一样。在决定式小说中，第三步骤（交流）通常略去。因此，可以利

用的只有其它步骤——事态，叙述问题，决定和后果。于是，显而易见，决定式小说（实际上没有主体或第三步骤）必须从开端或结尾得到它的长度。你会记得，结尾是由两部分组成——决定性的行动及其后果。

为了能更清楚地看到这一点，要去仔细读两篇小说，*一篇是亚当斯的《女人更聪明》，另一篇是圣约翰的《缠人的夫人》。在《女人更聪明》中，事态是在罗杰与费斯和费斯与贝内特之间的交流中提出来的。表明了选择的可能性的情节则是在费斯同贝内特夫人的交流中（在同她丈夫的交流之后）提出来的。展示的最后行动如下："晚饭前，她给婆婆挂了电话。'我把他们给哄了，'她简短地说，'我要试试看，能不能有一半儿象你那么好。'"

小说的平衡，罗杰同妻子的交流，贝内特夫人同丈夫的交流，都是这一决定性行动的后果。

研究了这篇小说会使你看到，开端占了小说篇幅的大部分，决定性的行动只占了5行，小说里没有主体部分。

再看看《缠人的夫人》，你会发现在相反的情形下，这也是对的。这里，决定性的行动不是只有几行，而是占了很大篇幅。

对这两篇小说的研究告诉你，不论是决定式小说的开头还是其结尾，都需要一定的长度。从"建筑学"的角度看，所有小说看来都是一样的。小说中有一系列交流，它们采取了一个个街区的形式。街区的数量可以不同，但它们总和起来都要落人共有的几部分里——开端、主体和结尾。在决定式小说里，主体或是删去，或是压缩，小说长度主要来自开端或结尾；并且在结尾里，它更多是来自后果这一部分，而

不是决定性行动这一部分。

正如我说过的，已往在教授决定式小说写作时，有许多错误的地方。错误是以这一形式表现出来的：说决定式小说完全不是情节小说，而是性格小说。事实决非如此。同完成式小说一样，写决定式小说依赖于有关构思方面的知识。事实上，它还更多地依靠它。主要误解是在于没能认识到情节危局既可以是戏剧性的，也可以是叙述性的。在决定式小说中，直到一些交流有了结果，主要的选择的叙述问题才被提了出来。按读者的本性来说，除非一场交流实在乏味透了，他会去读完它的；作者可以相信他对交流会感兴趣。但是，如果在交流的结尾处没有第五步骤（它标志了一种戏剧的或叙述的危局），读者对下一场交流就未必感兴趣了。我已经指出，在决定式小说开端，情节危局将预示着冲突或灾难。如果对这方面表现得不明显，读者也未必会读下一场交流。由此可见，在决定式小说中，情节至关重要；因为正是在每一场面和交流之后的情节危局，保持了读者对整篇小说的兴趣。

一场交流结束时，如果读者知道在诸种可能的选择中，至少有一种摆在了小说人物的面前，他的兴致就会大大提高。例如，在玛丽·西农写的小说《荫影下》中，*你会发现，摆在参议员斯托德面前的一种行动方式是由登山运动员口中说出来的："我只告诉她你大概不会来了，其它的都无所谓。我想，为了她，你至少应当做到这一点。"在下一场同仆人的交流的结尾部分，你知道了，就在那天夜里，曼宁参议员和另外两位绅士，在参加泛美宴会回来的路上，要来看望参议员斯托德，而这场会见又是十分重要的。和妻子谈话之后，两种行

为方式摆在了他的面前，要么回到另一个女人身边去，要么接受总统职务的提名。在 904 行我们得知，他可以作出明确的选择，“这是一个古老的故事，人们很难破除它，除非……我选择用公开行动使它再生……报界只有一个办法能知道这个故事，我一定让他们找到它。”我们还知道，这位参议员必须出席会议，否则，他不在场，科文格这个举足轻重的人物就会改变态度。在下一场交流的结尾处我们看到，“从内心深处，他已经对她说过了，无论何时，只要她需要，他就会来到她身边。这个允诺并不仅仅是给这个女人的——她已听到，并记在心上——，这还是给他所信仰的上帝和他的祖先的。如果没能实现这个诺言，那不管为的是什么，他将亵渎的都不仅仅是一个年深月久的情人。这会毁掉他的行为准则。”从 1,098 行到 1,183 行是一场思想斗争，这在 1,184 行的最后行动中得到了解决。“他把它折起来塞回信封里，又把信封放进了衣袋。‘你不去了？’罗达问他，声音里有着奇怪的紧张不安。‘去，我要去。’他说。”“‘只要你愿意。’他说道。”小说的平衡形成了后果，构成了从 1,219 行到 1,244 行的交流。主角对这场交流的反应从 1,245 行开始，“当列车缓缓驶过波托马克的时候……”，一直到结束。

决定式小说的构思显然不同于完成式小说的构思。心理学家习惯上称完成式小说为“愿望实现”的小说。小说人物有一个愿望，他经过一系列冲突要努力实现它。小说通常随着愿望的实现和目的的达到而告结束。有时也有不同，目的没有达到，就是说，它被明确地放弃了。但在大多数情形下这只是例外。

决定式小说超出了愿望实现的范围。它通常表现了人物

的内心斗争，这是一场在能够实现愿望的机会和行为准则之间的斗争。也就是说，有了机会可以实现一个怀抱已久的心愿，但与成功一道的，是小说人物必须抛弃一种行为准则。这是决定式小说的一种类型。

玛丽·西农的小说《荫影下》就属于这种类型。只要参议员愿意，就可以获得提名。当这一局面变得显而易见时，可以实现心愿的机会就到来了。另一方面，这样做就意味着要放弃他的行为准则——一言出口，驷马难追。他决定坚持自己的行为准则。小说《赝品》也是这样的例子，*一个男人只要在自己的机车上偷工减料，便可以获得机会；他意识到这样做就意味着要抛弃有关"成就"这个概念的一条标准，实际上也就是一种行为准则。他决定还是要忠实于行为准则。

在《绅士风度》这篇小说里，*斯图克雷遇到了有利可图的机会，只要他允许酒贩子继续干害人勾当；但斯图克雷毫不迟疑地放弃了这个谋利的机会。可是在《我们选择的道路》中，*欧·亨利展示给我们，一个男人有了机会，只要去敲诈自己的朋友，就可以到手一大笔钱。谋利的机会和行为准则同上面是一样的，掮客却选择了让朋友受人敲诈。就象是歹徒的化身一样，他拒绝让自己的马驮两个人。

还有另一种决定式小说，其中并没有可利用的机会。这种小说里面的角色就象那个向苏格拉底提问题的年轻人。年轻人问这位博学的希腊人，自己是结婚好呢，还是继续独身生活好。苏格拉底毫不犹豫地答道，"无论你选择了什么，都会感到后悔。"在这种决定式小说里，所有选择看来都包含有灾祸的因素，不管角色选择了其中哪一种，显然都会为此感到懊悔。这种小说的重要性在于这一事实，从头到尾，灾难都

在威胁着书中的人物。有关的例子有亚当斯的小说《女人更聪明》，*圣约翰的小说《缠人的夫人》，*路西安·卡里的小说《男人的麻烦》，*和约翰·高尔斯华绥的小说《木乃伊》。*

因而，构思短篇小说时，必须首先确定你的小说属于哪种类型——是在可利用的机会和行为准则之间进行选择呢，还是其中所有选择看来都不受欢迎，都蒙上了灾难的阴影。

正如在完成式小说中要问自己某些问题一样，在决定式小说中也有一些问题，它们将帮助你更清楚地看到自己的构思。这就是：(1)谁是主角，也就是谁是那个不得不作出抉择的人？(2)小说人物面对着怎样一个需要他即刻作出决定的事态？(3)小说人物有哪些可能的选择？(4)小说人物选择了什么？(5)这种选择的结局或后果是什么？

曾有一位妇女问我："开始写小说前必须总要先有整篇小说在心里吗？"我回答说："不用。但在收笔前，你必须做到这样。"在决定式小说结尾部分，这一点尤其重要。你提出了情境，也就是叙述了存在的事态；你讲述了角色面对的问题；而后，你必须表现角色对此做了些什么。此外，你还应告诉读者角色为什么要这样做。有两处地方可供你做这件事。你可以在包含有最后行动的交流中做它，就象在《荫影下》这篇小说里一样。在这篇小说里，那个男人同妻子探讨了他要坚持自己的行为准则的理由。或者可以象亚当斯所做的那样，让那位年轻女人打电话给婆婆，解释自己为什么要这样做。你还可以在后果部分作出解释，就象在圣约翰的小说《缠人的夫人》中所做的一样。在这篇小说中，格雷陈同丈夫讨论了所发生的事，并向丈夫解释了她为什么最终作出了这样的决定。

一旦了解了主要是什么造成了决定式小说和完成式小说的区别，构思它也就轻而易举了。写作决定式小说的真正难处在于其中的描述。也就是说，在于选择导致了情节危局的描述单元，在于选择插曲、一段情节、冲突、一段情节的冲突或戏剧性的冲突来展现你希望读者知道的东西。

暂停片刻以确知这些要让读者知道的东西是些什么，将是可取的。决定式小说实际上是这样一种小说，它表现了人物身上一种性格对其它种性格的胜利。因此，最为紧要的是要尽早使读者知道角色有那样一种性格。还必须展示给读者，要作出决定的需要究竟是怎样迫切。随之而来的是要表现角色面前有哪些可能的选择，如果选择错了，就会造成什么样的灾难。

在整个过程中的这一点上，你心里对于不同的描述单元中哪些更为可取，不应有任何踌躇。戏剧性场面最为称心如意。另一方面，很可能你的小说所要求的并不是冤家路窄，这样，你就不得不满足于一段情节的场面，也就是两个人物相聚合，其后是一场没有冲突的交流。正如我指出过的，在不同场合下，如果交流中没有冲突，就应在其后紧跟上一个戏剧性危局。

小说剩余部分中的交流，将在不同人物中间进行，其中并不总是包括主角。这样概括是不会有什么问题的：在最初的交流中，应当包括有主角和其他无论哪个人物——他应能生动有趣、合情合理地给读者以信息，那是你希望他们在一场交流中得到的。这场交流最好是戏剧性场面，但有时出于情节需要，它只是一段情节的场面。

代替一段情节的场面，也可以用一系列插曲来展现主角

对刺激因素的反应。人物是根据自己的个性来意识到这些刺激因素的，而你的目的正是要向读者描述这种性格。

决定式小说的描述显然是这样一个问题——选择正确的交流，其中包含有确实能导致戏剧性危局的信息。由于这种小说几乎没什么主体部分，有关描述的问题就涉及到开端、结尾和后果部分。完全掌握表现题材的手法，在这里比在其它地方显得更为必要。你将明白为什么我要如此强调这一重要性——要能写出令人信服的场面来。没有这种能力，你就不能写决定式小说。你会记得，在决定式小说中，经常是在有了几场交流的结局后，主要叙述问题才会出现。因此，应当会写引人入胜的交流，这一点至关重要。如果做不到这一点，你的决定式小说将是乏味的，将使读者感到厌烦，而不给你以任何回报。

正如完成式小说有两种开头——顺叙和倒叙——一样，决定式小说也有两种开端。* 倒叙是指小说人物或作者在心中追溯在小说开始前所发生的事。对往事必须追忆，还要把它描述为过去的一个场景，就好象在我们眼前放着一幕电影。举例来说，如果你的小说有着象«缠人的夫人»所有的那种开头：晚上八点钟，玻璃被打碎了；八点一刻，格雷陈·英告诉了丈夫她和莫里斯·格里格在花园里时发生的事；这就不是倒叙的场面，因为它在其后得到了描述。

另一方面，在«木乃伊»第 50 行，主角坐在德文郡海滨浴场最边上的棚子里，到了第 51 行，作者追溯了尤金·当特在五岁时的往事。这是真正意义上的倒叙。在«那天早晨»里，是在第 88 行开始提到先前时光的："罗杰离家上班刚走了没一会儿，她就收到了传票。"这场倒叙的交流一直延续到第

134 行，结束时，一场灾难威胁着主人公费斯，就看他能否作出正确的抉择来。这一点被清楚地展现出来，"作为游戏的伙伴儿，你想在玩的时候甩开罗杰可真太不容易了，特别是在同他混熟了之后。"在《缠人的夫人》第 284 行，有一个倒叙的场面，它是从这一时刻开始的——格雷陈向丈夫谈到，"那是去年六月的一天，在深夜四点钟的时候，到现在差不多有一年了。" 倒叙继续了几场交流，一直到第 584 行。到了第585行，我们又回到了伯克和格雷陈·英的身边，他们正坐在生着炉火的书房里，四目相视，置身于温暖亲切的气氛中。

为什么要选择一个与顺叙相对的倒叙的开头，其原因是显而易见的。用顺叙的方式开头难以很快地展示出一个紧要关头。举例来说，如果这个能立刻激起读者兴趣的紧要关头在顺叙时是在第二场交流的结尾出现的，而你又希望小说一开头就引人入胜，那么很自然，你会首先描述第二场交流，而把第一场交流放在后面，加以倒叙。这种倒叙方法与在完成式小说中运用的倒叙方法完全是一样的。

决定式小说还有另一种倒叙的开头，它更为复杂。但是，一旦了解了其基本过程，它也就变得简单了。《木乃伊》是这种倒叙开头的一个极好的范例。说倒叙本身可以包括几场交流，这不会有什么不恰当。总的来说，倒叙就这样继续着，一直到读者最后被带回到这一点上——他是从这里开始回溯往事的。例如，在《木乃伊》里，读者在这一刻开始回顾往事——尤金·当特正在德文郡浴场最边上的棚子里。作者说，"他看来有点儿象红种印第安人。有过比他更需要禁欲主义哲学——或更不需要禁欲主义哲学的人吗？"这是在第50行。其后到第705 行，一直是倒叙。在第 706 行，读者又被这句话带回到

原来的地方，“棚子里，渐渐增大的风吹得他缩进了角落里。他用颤抖的手摸了一下瘦得皮包骨头的脸。”在这种类型的倒叙中，其过程比表面看来的要复杂得多。它如下组成：按照时间顺序写交流。

我所以要求你这样做，是为了让你能生动清晰地看到，把后半部的场面一分为二，就可以造成这种类型的倒叙——分开的头一半儿放在小说开端，后一半儿放在小说结尾。

尤金·当特总是不得不在努力做事或是逃避做事两者之间作出选择。他的选择最后又总是用玩耍来躲避刻苦工作。在他的生活中曾经出现过各种各样的危机，都被他这样给搪塞过去了。终于，在生活中有了一个重大关头，看来它会给这种躲避做事的方法带来灾难。然而，就在一生中这种决定性的时刻，尤金·当特还是放弃了做事的努力，而去玩了一场自己和自己的比赛——投掷五十次，看其中能不能有五次打中一块大圆木头。*

希望能注意到，看决定式小说效果如何，主要看作者描述场面的能力，至少是描述令人信服的交流的能力；而令人信服的交流通常就是场面。

无论是构思决定式小说，还是构思完成式小说，这都没什么；它们的基本原则是一样的。构思，就是要把场面的第五步骤运用于小说的主要叙述问题。由于在决定式小说中通常没有主体部分，就必须通过一个自造的主体部分来获得小说的长度。这一自造的主体部分将来自小说的开端和结尾。它究竟来自哪一部分无关紧要，只要交流出现了，它们本身对读者来说又是有趣的，并通过它们的第五步骤对主要叙述问题起了作用，这就行了。

要念念不忘的是，不管写什么，成功全系于你的这种能力——描述场面，并通过场面的第五步骤把这些场面同主要叙述问题联结在一起。

在这里我们来讲讲为什么在每一场面结束时要强调其第五步骤的原因。如果你是写作能手，你笔下的场面就会是引人入胜的，以致使读者忘乎所以，以为真是在目睹那些场面中描述的事件。他一时别无他顾，注意力全部集中在那场交流中发生的事情上了。如果紧接着又写出另一场精采的交流，读者的注意力就会再一次转移；但是，他会眼花缭乱，因为他看不清两场交流之间的关系。这正是我们要写第五步骤的目的——告诉他这一切究竟是怎么回事，向他展现场面里发生的事同主要叙述问题的联系，无论这是在使问题复杂化，还是在展示选择的诸种可能性（这里包括灾难的预兆）。

描写主人公面对将来情境的小说几乎必定是决定式小说。能写这样的小说是能手的标志。越来越多的人在趣味发展方面正在达到这一步——他们描写的斗争并不是场面壮观和惊心动魄的，因而不容易被描写得形象生动。他们描写的斗争通常带有个人性质，因而在他人看来就未必有那么重要。但从本质上看，基本问题还是一样。即便随着习俗的改变，行为准则也会改变，可资利用的机会和行为准则之间的斗争始终还会被写成决定式小说。

因此，在挑选决定式小说的情节情境时，这一点很重要——要选择能引起普遍兴趣的问题；同样重要的是，所选择的结局应当在读者看来是可能的。杂志读者在看了一篇决定式小说后会对自己说："小说里有个人陷入了困境，正和我目前处境差不多。现在我从中发现了一种解决办法，也可以

用在我的身上。"

决定式小说的作者不得不面对一个十分严肃的道德问题。既然认识到有许多人会读自己的小说，并会受书中描写的决定的支配，作者就必须确信自己为那种困境提出的解决办法，如果被别人采用，并不会给人造成巨大的痛苦。

然而，这一部分的目的，是解答作者在写作时会遇到的有关技巧的问题，而不是做其它方面的说教。说题外话会显得是大言不惭。因此，我将以给你一个忠告做结束。这是一条既适用于决定式小说，又适用于完成式小说的最基本的忠告。它就是："从一个个场面中来看你的小说。"

# 五、选择叙述者

到现在为止，我们考虑的是对写作题材的分析和归类，同时还探讨了结构问题。我已经满意地向你证明，不管写什么种类的小说，题材总是事件，选取它们是因为它们表现了背景、人物和危局。这些对你来说，就象是药方配料对药剂师一样。你曾经对分解短篇小说的组成部分感到兴趣。你曾经发现了这一基本事实——情节仅仅是对危局的安排。你对短篇小说基本结构要求的了解，使你已能把题材大致安排进无论是场面或是整篇小说的开端、主体和结尾部分中去，并把插曲组合在一起，以形成一段情节——这是书中人物同并行力量之间交流的最初形态。此外，你还知道了，一段情节可以渐进到冲突和场面，而每篇完整的小说都包括有一定数量的场面。

不过，这是些主要与写作行家和他的题材有关的问题，它们属于构思，而不属于描述，它们包括有观察、选取和扬弃阶段，还包括有创造和安排。在一些粗略的笔记或提纲中完成你任务中的这一部分是可能的。一当进入了任务的最后阶段——组合并向读者描述这一题材，第三个，也是最重要的因素——读者，就会显得更为重要。你从分析家变成了创造性的艺术家。记住，你的艺术目的是造成一种现实的幻象，

以便使读者忘却自己，并经你的魔术而由平凡无奇的情感升华到感情的新的高度。知道了题材的潜力，并按照一般要求确定了对它们的安排，剩下的问题就是要尽好地向读者描述它们，以使读者作出你所希望有的反响。怎样才能确保得到最好的结果呢？

首先遇到的技巧问题是要决定采用什么样的叙述角度——谁来讲故事，通过谁的话来把小说里的行动展现在读者面前。对此有三种可能性。首先，可以用主角的话向读者介绍发生的事；这个主角既是小说作者，又是小说里的主人公；小说从头到尾用第一人称。舍伍德·安德森的小说《我真傻》就是这样的一个例子。*第二种是可以有一个旁观者，他在小说行动中无足轻重，或是可有可无；他以第一人称向读者介绍了小说里的行动。这样的例子有马光德的小说《怒叫的猫》。*第三种方法：作者作为旁观者，用第三人称的客观手法来描述小说，任故事自然展现，只是在对于理解其中行动有必要时，才加以解释。

始终牢记，小说必须是有趣而可信的，你要处理的材料包括背景、人物和危局，这些考虑将引导你权衡对叙述者的三种选择的各自的利弊。

(1) 主人公-叙述者：他用第一人称向你讲述了所发生的事，他是这件事的中心和动力。

(2) 叙述者不是主角：他以第一人称的方式告诉你以其他人为中心发生的事。

(3) 客观的叙述者：他自己从不在小说中出现，但他以第三人称的方式讲述了以其他人为中心发生的事件。

我以这样的顺序开列了它们，是因为有抱负的作者一般

也都是按照这种顺序来考虑它们的。

从趣味性考虑，第一人称“主角-叙述者”的叙述角度是能够引起兴趣的。它有其利和弊。首先，最大的好处是，当一个人说他遇见了某件事，而我们又认识这个人的时候，我们就会对这件事非常感兴趣。但是在小说中，如果主角是自己的遭遇的叙述者，那么一般来说每篇小说的主角就必定会各自不同；这样，同主角有私交这一因素就很难存在了。试想，这是很可能的——一个人讲了好几个自己是其中主角的故事，因而作为小说人物，读者已经了解他了；可如果他总是在那里大肆渲染自己的德性，读者还会认为他是个英雄人物吗？很难这样！人们并不赞赏大言不惭，对于那些不停地在自吹自擂的人，不管他是在口头上吹，还是写成文字来吹，人们是要退避三舍的。太多的第一人称叙述会使读者感到没有意思。有许多人不愿意读用第一人称写的小说。

但是你会说，有许多出色的小说是以主人公为叙述者来讲述的。如果你检查了这些小说，就会发现，通常这样一个主角-叙述者并不是能令人毫无保留地去赞美的人。或者，如果他是一个谦虚的人，激起了读者的钦佩之情，但同小说的故事相比，他又要相形见绌了；是一些惊人的事件的组合（他只是碰巧成了它们的中心）保持了读者的兴趣。因此，从趣味性方面考虑可以这样，要是想让小说人物讲一个对自己不利的故事，你就让他做主角-叙述者；但如果你希望小说人物是值得赞美的，那对此就要再三斟酌；这样做是为了避开这一危险——读者由于讨厌主角-叙述者的自我中心主义，而失去了对整篇小说的兴趣。不过，如果小说的故事是动人心弦的，那叙述角度也还可以是主角-叙述者的角度。对于在

造成趣味方面这种角度的利弊，我们就谈这么多。现在让我们来看看，就令人信服方面而言，这种叙述角度应该向你提供些什么。

正是在能够造成令人信服这一点上，主角-叙述者这种叙述角度贡献最大。如果一个人说他遇到了某件事，读者（假使他没有理由去怀疑叙述者的诚挚）就会确信自己看到的是对于危局的真实描述，不管它们在发生时是重要的还是不重要的。危局并不就是一切，此外还有人物和背景。在要记在心里的用于描述人物的手法中，还有表现人物外貌的有特征的细节，激烈的行动和微妙的行动——诸如眼神、姿态、心境，等等；还有在作者的分析或是在对话中加以表现的思想感情。当考虑用主角-叙述者作为故事的讲述者时，你要好好地问问自己，这位主角-叙述者是在什么时候，怎样看到自己外貌的？他在何时意识到了自己于无意中流露出来的微妙的行动？他又在什么时候会自我反省？对这些问题的回答是：当人物经历是趣味的真正所在时，或是以这种方式展现人物时：主角-叙述者实际上是在超然地观察自己的性格，好象这是旁人的性格——，你可以让主角描述自己的外貌。当主角于无意中暴露自己时，简言之，当叙述是以"忏悔"的方式进行的时候(无论是有意还是无心)，主角就会通过自省而了解了自己以往的行动。

使用这种叙述角度的一个典型的例子是舍伍德·安德森的小说《我真傻》。在开头一段里，它就令人感到信服了：

"这件事曾带给我以巨大的震动，其强烈程度是我从未经过的。而且，这全是因为我当时太傻了。就是现在有些时候，每当我想起这件事时，都恨不得要哭，要

诅咒自己，或是狠踢自己一脚。也许，即使现在，这么多年过去了，如果因为讲出了它而使我看来是可鄙的，那我还是会从中得到一种满足。”

读了这段话，读者不会感到对一种自我中心主义的不满，因为其中就没有这种自我中心主义。反之，读者会感到怜悯和情感的沟通，会同情这个人——他承认自己有生以来，“最强烈”的一次震动是由于自己的愚蠢造成的。

在这篇小说中，有着超凡的艺术感染力和高超的技巧。然而，如以上所分析的，这是一种“忏悔的”小说类型，主角-叙述者在其中解剖了自己的灵魂；故事叙述者提出了一种经历以供人分析，而他本人的性格也作为一种副产品凸现了出来。

然而，让主角-叙述者以第一人称讲述故事，其功能不仅仅在于把诸危局联系成一种超常的经历，和透露他本人的性格，除此之外，他还要表现次要人物，还要描述不同的背景。让主角-叙述者去描写次要人物是不成问题的，原因很简单，不管由谁来讲述故事，他们所用的描述方法在本质上是相同的。如果主角-叙述者在描写一个人物时说，“他是个四、五十岁的矮胖子，有着一张皮肉松弛的脸和一双冷冰冰的、目光呆滞的蓝眼睛。”这时，他所用的描述方法同其他叙述者（或是一位次要人物，或是用第三人称的超然的旁观者）所用的方法是完全一样的。这些人也会说：“他是个四、五十岁的矮胖子，有着一张皮肉松弛的脸和一双冷冰冰的、目光呆滞的蓝眼睛！”单独这句话既可以是主角-叙述者写的，也可以是小说中无足轻重的次要人物写的，还可以是出自与故事无关的旁观者笔下。但当用可信性来检验这句话时，你就

会看出人物对话与作者叙述语言之间的不同：叙述语言是拘泥正规的，对话则是随便的。很少有人会在谈话时说："他是个四、五十岁的矮胖子，有着一张皮肉松弛的脸和一双冷冰冰的、目光呆滞的蓝眼睛。"这不是口头语言。

舍伍德·安德森并没犯这种错误——当人物应当从性格出发来讲话时，却让他用书面语言来写。下面是对一个姑娘的描写："家伙，她真是个漂亮妞儿！穿一身儿套服，又软又滑，有点儿发蓝的呢料，像是随手缝的，其实做工什么的都真叫棒。那套玩艺儿我知道。她直盯着我，我脸都臊红了，她也一样。她是我这辈子见过的最够意思的妞儿，不是老那样山吹海哨的，说话通文法，又不像教书匠什么的那些家伙。我说，她真叫行！"

关于次要人物：用主角-叙述者来讲述一个有着形形色色的人物的故事，会使"可信性"经受严峻的考验；因为你不得不选择这样一个人来做主角-叙述者，他善于观察分析，能够描绘性格，还会觉察并用艺术语言说明所有透露了人物个性的微妙行动；他还能令人信服地再现人物对话。他必须具有模仿能力，他必须能再现方言和行话，并从这一种转到另一种；而且在这样做的时候，他不仅要描绘他人的性格，他自己的行为和反应也必须是从头到尾始终如一的。在鲜明地刻画种种不同的人物这个任务中有着如此明显的困难，使得能干的艺术家通常总是避免派用主角-叙述者，除非是他从中看到了某种货真价实的得益之处，来抵消不利的方面。在一般情况下你会发现，这并非是必要的。当你迫使主角-叙述者去完成按理应不让他做的事情时，就会失去在可信性方面得到的收获（这是由你让一个人讲述自己经

历过的事，所造成的真实可靠的印象带来的)。你再一次得出结论，对主角-叙述者这一叙述角度一定要慎重使用，在有许多次要人物需要加以描绘时，最好避免使用它；因为其中要有许多场面的更换，还要用很多对话。当次要人物不仅用来形成要主角作出反应的刺激因素，而且还用于其它目的时，这种叙述角度并不是最可取的。

关于背景：一旦背景问题被提出来，你很自然就要考虑叙述角度问题，因为这与小说背景有关。小说背景的作用主要在于给小说人物以一种背景，同时通过在读者心目中再现有关某个地方的印象(它表现了社会环境)，来对他施加影响。再现这种印象，需要有一种难于掌握捉摸的技艺，同时还要有这一先决条件——主角-叙述者必须具有对周围环境的敏感，而且，为了能用艺术语言传达自己的感觉和情感，艺术创造力也是必要的。

在«我真傻»这篇小说中，舍伍德·安德森表现了他在这方面的技巧。主角-叙述者对其所见所闻的东西是有意识的，但在再现它们的时候，他却不善于表达。他只是顺口提到了它们，并不追求文学效果。他说：

"好家伙，天哪，一路上尽是挺不错的山核桃，山毛榉果儿，橡树和其它种树，全是红红黄黄的，那香味儿！伯特在唱歌，叫什么«深深的河水»，乡下姑娘站在屋里窗前，等等，等等。"

一当你给了主角-叙述者以文学才能，你就使读者更难视他为性格独特的人；因为就普通读者所能看到或至少是所能注意到的来说，多数作家或多或少都是用这种方法来写的。为了能有这样一个主角-叙述者——他身上有着难得的

艺术敏感性同艺术创造力的结合，而且还不仅仅是一个超然的旁观者，你就必须让他在周围环境中打上自己个性的印记（这将获得可信性），还必须使之同他在整个小说里的行动相一致。于是你看，由于让主角-叙述者用第一人称来讲故事，在写一篇背景在其中起很大作用的小说时，你就使可信性担了过多的风险，除非是这样——小说中的行动很容易让一位在艺术敏感性和艺术创造力方面有素养的人来参加。这样一来你会发现，主角-叙述者的叙述角度几乎只能运用于这种小说，其中的事件本身就是吸引人的，并不在乎谁来讲述它；或者讲述故事的主角并非是一个值得赞美的人。

主要是在有着不寻常的忏悔或是不寻常的事件的小说里，主角-叙述者才获得了成功。于是，只有在这里，以主角-叙述者作为小说讲述者的选择才是完全可取的，因为这样一个讲述者会使人更感到真实可信。但这种小说必须是这样的，其中的事件和经历要使人物相形见绌，它们自身就是激起和保持读者兴趣的因素。这必须是非凡的事件，是某种惊人的、震撼人心的事情，还要尽力使人易于相信。在这种条件下，让主角-叙述者来讲述故事有很多好处。不信任感被这个人扫除了，他不仅说，“这件事发生了”，而且还说，“这件事发生了；我知道它发生了，因为我遇上了它”。在这种类型小说中，达到合情理是没问题的；然而，却有一种危险——你必须始终小心的危险。如果有任何在两个或两个以上地点同时发生的事情，那个因亲身经历而知道其中某件事发生了的人，就一定不能知道其它许多与他所没见到的行为有关的事情。在这样的小说中——一股敌对势力密谋策

刻要反对主人公，背地里为他的成功制造障碍——，主角-叙述者的角度是不可取的，因为在这种小说里，没有哪个人可以成为所有场面的中心人物。此外，他是在向读者隐瞒某件事，这件事如果在开头就暴露出来，将会破坏悬念。他在抓住读者兴趣时，必须放弃使用让人出乎意料这个方法。这样，有关叙述角度问题的又一个事实就显而易见了。在趣味主要是来自事件的小说中，当小说十分短而又极富于戏剧性，因而人物和背景只处于从属地位时，用主角-叙述者的叙事角度是最好不过的。

风格和主角-叙述者：在选择叙述角度时，还有一点你要加以考虑，那就是风格。为了获得可信性和一致性，故事讲述者的风格必须统一。

我曾提到过，舍伍德·安德森的小说《我真傻》，是在运用主角-叙述者的叙事角度时表现出第一流技巧的一个范例。

虽然，在所有被严格限定的形式内部都有着种种变体，但其基本形式仍是共同的出发点。你会发现有些作家总是毫无必要地把个人的评论强加进小说里。有些读者喜欢这个，有些则不喜欢。通常，这类作家是这样一些人，在开始写小说之前，他们在其它形式的写作中已经小有名气；他们有着自己的读者群，这些读者对他们很感兴趣，愿意读他们所写的一切。但这毕竟是蹩脚的技巧，因为它打断了读者头脑中幻象的思路。作者成功地使读者从平凡的感情或冷漠中升华到新的感情高度；读者开始对小说人物努力解决他所面对的情境提出的问题的过程感到兴趣；读者变得深信小说人物的存在，以致忘却了作家。作家消失了，他变成了局外人，没有

了在场的权利。因而，当作者在书中明显地使人感到他与小说人物相同的存在时，就是在冒风险。读者很可能对这种强行介入表示不满，就像在上演戏剧中的爱情场面时，观众会对剧作者出现在舞台上感到不满一样。

小说作者并不比剧作者有更多的权利去强行介入。这就是为什么我要说插进对了解小说行动并非必要的任何东西，都是蹩脚的技巧的原因。我不是说它不符合规则。并没有什么规则。白纸对于作家来说，就像是海洋对商船船长一样。并没有对航速的规定，但却有某些危险的可能性；其中最大的是招人厌烦。读者身居要津，在任何时候他都可以放下书，不再读它。有两种原因可以促使他这样做：一是他发现小说没有意思，再就是他发现小说不合情理。一边是“乏味”这个六头妖魔，另一边是“不信任”这个巨大的旋涡，作者不得不在这两者之间驾驶他那条载着易受损害的情感方面感染力的船；因为这毕竟是他的任务。他试图在读者情感中再现自己看到那些事件后的感觉，这些事件是他以主角或观察者的身份正在叙述的。新手很自然地倾向于通过运用第一人称来获得可信性。但他常常会失败。于是，他便转向第三人称，从而牺牲了直接见证会带来的真实性。

在多数情况下，题材和作者的目的，自然就决定了处理方法。在舍伍德·安德森的小说里，情况显然就是这样的。为了理解这篇小说，特别是它的意义，和它对主人公的重要性，我们就必须准确了解在整个事件过程中小说人物的感觉。不言而喻，传达小说人物思想的最合适的人选——他当然是对小说人物的思想有着最广泛和最深入的了解的人——就是小说人物自己。比起世界上任何其他人来，他最为了解发生

了什么事情，和自己对它的反应。于是，表现这篇小说的最为清楚的叙事角度，无疑就是主角-叙述者的角度。"主人公"这个词主要是指小说里的一个中心人物，而不是指英雄人物。这里，象在写作小说过程中的其它方面一样，选择叙述者是一个技巧问题；这是基本技巧问题。

技巧是一种专门的知识。当一个人写了大量的小说后，他就会遇到在以后写作过程中将会遇到的所有问题。当他能轻而易举地解决所有这些问题时，当他下意识地说："这是一个有关安排材料的问题，或是一个有关描述的问题，或是一个叙述角度问题；可我知道，我总是可以通过这样或那样的方法得到以解决"时，他就成功了。他就像一个已经在各种各样的条件下开了十五年或二十年车的小车司机。在这位酗酒的司机的视野里出现的一切东西——检查行车时速的警察、溜滑的路面、泥潭，都不过是他以前见识过的东西；他难得承认这些也算是技术问题。他是下意识地去解决它们的。有时，不管一个人已经开了多长时间的车，他还是不能克服，或至少是不去试着克服某种错误。他会在打倒车时不回过头去看；他会在拐弯时反向行驶；他会加速赛过火车，以抢先过一个铁路公路的交通口；但他这样做往往并非是出于无知，而是由于不想费力去小心仔细。在作者来说，情形也是如此，除非是他们不肯承认。他们称这个是气质问题。而当作者是一位伟大的艺术家时，情形就并非如此了。舍伍德·安德森就是这样的一位作家。而他在《我真傻》这篇小说里又表现得最好。他成功地解决了技巧问题，因为他是一个能手。趣味和可信性都被保存了下来。

那么，安德森先生不得不加以小心的陷阱是什么呢？首

先，要使讲述这个故事，并通过第一人称作为故事中心人物的人显得真实可信，而与此同时，又不失去读者对人物或事件的兴趣。从趣味方面考虑，选择主角-叙述者有其有利之处，也有其不利之处。正如我指出过的那样，其首先和最大的好处是，当一个人说他遇到了某件事时，如果我们认识这个人，我们就会对这件事非常感兴趣。第一人称主角-叙述者带来的不利之处是，读者并不赞赏自我中心主义。

太多的第一人称代词会使读者失去对使用它的人的兴趣。然而在对人物的兴趣之外，还有另一种兴趣，就是叙述或对事件的兴趣，它来自读者对叙述情境的了解；这一情境就是要去完成或决定的某件事。同样，行家还知道（不管有意无意）别的种类的兴趣，像好奇心和满足感等。只要哪里需要，就在哪里利用它们。安德森先生用他的小说标题就避开了最先碰到的陷阱——对自我中心主义的厌恶；在小说首段第一句，他又继续使他的人物获得读者的尊重。这些介绍性的词句起了一箭双雕的作用——除去了任何对自我中心主义的厌恶，因为其中就没有表现出自我中心主义，通过激起读者的好奇心——在十月里那一天的下午，在俄亥俄州的桑达斯基，主人公究竟被什么给"震动"了——，又引起了读者的兴趣。从这一刻起，主人公叙述事件时的主观色彩就开始充溢于事件中了——主人公说："即便现在，如果因为讲出了它而使我看来是可鄙的，那我还是会从中得到一种满足。"没人会因为其中有自我中心主义而感到不满。当读者从那句脱口而出的"即便现在"中得知，岁月已经流逝，而主人公内心的创伤仍未愈合时，他就会得出主人公对那件事的感受究竟有多深的印象。

一旦扫除了前进路上的这些障碍，安德森先生就开始填充有关主人公性格的背景材料；这对于让读者了解事件对主人公的重要意义来说，是必不可少的。在这里，安德森再一次避开了落入自我中心主义的陷阱。他在让主人公给读者以必要的信息时，是把它作为趣味的副产品的。他并没让主人公说："我是崇高的，我是。"他描述了自己像所有年轻人一样，对心目中的英雄人物作出的反应。他表现了他所作出的反应正合于他那种人的身份。他知道，主角-叙述者叙事角度的弱点之一，就是传达对话时难以令人信服；因此他避免对话。然而，主角的可信性还是保持了下来。他并没有被描绘成是完美无缺的。他决不是一个胆小鬼。他的错处是在于人类的嫉妒心。他对那个威胁了他的生计的男孩儿表现出了这种反应。他对城里人的忿恨被鲜明地表现出来。他的所作所为不过是一种没有教养的、天真的炫耀。当威士忌酒烧红了脸的时候，他租了一匹马，坐到了看台上。可是安德森先生小心翼翼地让读者知道，这种卖弄不过是为了坚持自己的权利而用的一种防护盔甲。在威士忌酒带来的微醉的兴奋中，意识到自己衣冠楚楚，光彩照人，主角不禁以一种令人信服的方式卖弄开了大道理。作者一直设法让读者知道主角身上这些特点，读者感受到不断增长的对主角的同情——他就要从那个踌躇满志的高处掉下来，遭逢他未曾遇到过的"最强烈的"一次震动。

在说明性内容里包含的所有信息，对于了解小说的主要情境（要去完成的事）来说都是必要的。故事讲述者以其天真的方式认识到了这一点，并辩解地说："我不过是告诉你要把一切事情都搞得有条有理。"这就是开端，但它是有趣的，

因为舍伍德·安德森是一位大师，他知道对说明性材料必须以这种方式来表现——使其中包含有戏剧性。戏剧性就是冲突的可能性，或是冲突本身。此外他还知道，每场这样的冲突只有在对理解性格或事件是有必要的时候，才是可取的。说明性内容里的每句话都是需要的。小说结构得很好。它有一个明确的开端，由主要情境(要去完成的事)，对背景和人物的说明性材料，以及有助于读者了解主要情境的重要性的一些东西组成。它明确地提出了一个叙述问题："主人公能赢得那位姑娘的敬重吗?"主体部分是由角色的行动构成的，这些行动是主要情境带来的结果；其中有明确的危局，它们是完成那个目的的促进或阻碍因素。它有着被清楚地限定了的结尾，既包括有最后的行动——这是对主要情境提出的主要叙述问题的回答——，也包括对处于所有事件中的人物的影响。它中间有最后的行动，小说人物通过它回答了主要叙述问题。

尽管这篇小说结构如此之好(结构就是构思)，其中的高超之处还是在于它的描述。靠描述，它获得了真实性。这证实了一句老话，当你想要主人公讲一个对自己不利的故事时，可以让他用第一人称。在这篇小说里，主角讲了一个对自己不利的故事，但他并没有因为这样做就失去了读者的同情。从头到尾，他都是活龙活现的。这是一篇真正的小说的标志：人物必须是栩栩如生的。

要避免的事：检查过许多用第一人称写的小说后你会看到，作者常常发现，由于坚持使用这种叙事角度而带来的限制是那样大，为了合情合理，他不得不中途改变叙述角度，从而产生了一个杂交品种——如果他预先知道叙述小说的不

同方法的各自特征，就可以避免使用这种解决办法。比如，这样做就会好些——修改小说开端，使之与后面改变了的部分相一致；并且为了统一的缘故，坚持运用其它叙述角度中的一种：或是客观的第三人称观剧者的角度，或是用这样一个叙述者，他不是主角，而只是小说行动中无足轻重或可有可无的旁观者。

讲述其它人经历的第一人称叙述者：从主角-叙述者的叙事角度造成的局限中转到利用这种叙述者——他在小说行动中只处于从属地位或根本没什么地位——，这是很自然的一步。它能使你从使用主角-叙述者所强加给自己的诸多限制中解放出来。从趣味的角度看，同样的考虑也是适用的。读者对故事讲述者的兴趣，同他们与他相识的程度是成正比例的。当你有一系列的故事要叙述时，用同一个人物——如一个老更夫，像雅各布所做的那样——来讲述，会使你得益匪浅。因此，用这种叙述者（他不是主角，在他以第一人称讲述的故事中，他只是个无足轻重的人物；这是因为他出于谦虚，要避免读者对自我中心主义的反感）来代替主角-叙述者，就有引起兴趣的可能性。

在运用这种叙述角度时，你很可能会在"可信性"这块礁石上翻船。你会发现，主角-叙述者的叙事角度所具有的缺陷，同样也适用于这种叙述角度。对话必须受到相当的限制，否则就会落进拘泥形式的陷阱，成了不是对话，而是写作；这样，又会使可信性受到严峻的考验。众所周知，人们并不是像写东西那样谈话的。这个地位不重要的人物必须是有才干的人，能表现人物性格的种种微妙之处，不管这个人物是主要人物，还是次要人物。这就要求作者有艺术技巧，使

这个有才能的人物变得合理可信。不过，使用这种地位不重要的叙述者可以使你得到很大好处，你可以使他处于背景地位。此外，这样的叙述者还会增加小说的可信性——在其中，另一个中心人物可以分担所描述的经历的趣味和重要性；当这样一个人物造成了某种对他来说是至关重要的问题时，主要趣味甚至可以是在人物身上，而不是在事件中。

在哪里使用这种叙述方法最有效：通常，以这种方式讲述的小说所处理的是这样一种情形，一个人在生活中遇到了不同的危局，而在各次危局的间隔阶段，故事讲述者就没有机会去观察这个人物。在讲述发生在不同时间，原因各不相同的事件时，这个地位并不重要的讲述者就成了一个有用的人物。他能把许多信息的片断拼合在一起。通过叙述这些事件，他还能使你更为了解另一个事件，并使之由此显得意义重大。为了了解这种结合，研究格雷恩沃的小说《科普特》*是值得的。科普特教授的一个朋友，在小说中以第一人称讲述了这位教授生活中的某种危局，这解释了为什么在教授死后，会有以他的笔迹写的《李尔王》一剧的抄本出现，其中的可信性来自这一事实——故事讲述者是英语系系主任，富于文学才能。选择这个叙述者所得到的好处在于，科普特教授自己是不可能作为叙述者来讲这个故事的，让一个无所不知的旁观者用第三人称来讲也是不可能的。两种方法都会导致过快地暴露出整个小说的关键所在——教授总是在忧郁地沉思着要写一部《李尔王》那样的剧本，他终生都在研究这部剧，并为自己是伟大作家的这一幻象而苦恼。在他死后发现的剧本并不是他抄的，他写了它，还真诚地相信自己发展了它。

运用例证：有大量由次要人物用第一人称讲述小说的例

证。它们有主角-叙述者的小说十倍之多。斯蒂尔的小说《蒙驿的舞会》是以这种方式叙述的小说的一个令人感兴趣的例证。一位海船船长讲述了他同主人公的几次聚会。有一段时间，他没有再见到这位主人公。后来，他遇上另外一个人，那个人在船长上次同主人公分手之后，曾见到过主人公。他使船长了解到主人公后来的情形。作为一个地位并不重要的叙述者，船长用第一人称把这些信息传达给了读者。

在研究了难以数计的好小说之后（所谓"好"，是说它们最出色地利用了题材，成为了范例），我确信，作者越多地了解了自己行业的技巧，就越能估价和利用这些想法的内在价值——在他看来，这些想法有可能发展成小说。在利用题材方面，马光德在小说《怒叫的猫》*里所做的处理是一个恰当的范例，特别是，他形象地表明了作者对一种叙述角度的选择。

在很大程度上，一篇小说的题材就决定了对它的处理方法。《怒叫 的 猫》和《我真傻》一样，是一篇"完成式"小说，其中的情境要求主人公完成某件事。概括说来事情是这样的，主人公平克尼·克鲁的胳膊被布丁顿·布伦特打断了，后者因此被学校开除。主人公决定复仇。小说开端提出了这一叙述情境以及有关的说明性材料。读者从中得知发生了什么事，与之相关的有什么事和要去完成的是什么事。这是马光德要向读者展现的第一批事件，这些信息是为了向他们说明构成小说主体部分的冲突。这篇小说的结尾是与一段情节的结尾相对的含蓄的结尾。这就是说，回答了次要的场面叙述问题的最后行动，同时也回答了整个小说的主要叙述问题。次要的场面叙述问题是"平克尼在一场决斗中能打败布丁顿吗？"回答是："能。"小说的主要叙述问题是"平克尼·克鲁能在同布

丁顿·布伦特的斗争中反败为胜吗?"回答也是:"能"。整个事件的讽刺意味被作者引了出来,并在下面的几行话里展示给了读者。

这一情节情境,其后的一系列聚合和最后的决定性行动以及其意义(这是通过对参加冲突的角色的影响表现出来的),形成了所要求有的不能再减少的最低限度的材料,不管你怎样去描述它,或是采取了什么样的叙述角度。对这些材料的安排是构思工作的一部分。通常,只有当情节确定下来之后,才会从艺术方面去进行考虑。这里,情节是指事件的安排和顺序,这些事件自身又继续了它们的选择。从艺术方面进行的考虑是对叙述角度、着眼点和描述方法的考虑。描述方法是既可以用作者的话,也可以用小说人物的话。对趣味的要求决定了在两种情形下,描述都应当是形象的和富于戏剧性的。这就是说,被形象地描述的聚合要包含对冲突的预示或冲突自身;其中或是要有诸种力量的冲突,或是要有对困难、冲突和灾难的预示。

在写短篇小说方面能干的人和在其它任何方面能干的人一样。经验教给他们,为了不同的目的就要用不同的方法。在这种时候,通常要使用作者的话——作者感兴趣的是要表现单独一个人物面对着某种事态,这一事态的趣味仅在于能够形成小说人物要对之作出反应的刺激因素;作者打算通过角色的反应来说明人物性格。显然,当小说人物面对由自然界或周围环境造成的某种条件时,或是面对某种无生命的物体时,或是面对自己天性中的某种同他的目的相左的内在力量时,除了小说人物的内心独白,言语是不可能存在的。当刺激因素是不能开口的东西的时候,就要用作者的话。用

作者的话是叙事的方法。用小说人物的话是戏剧的方法。另一方面，当作者对两个人物几乎同样感兴趣，而这两个人物又从头到尾都在小说中出现时，用戏剧的方法常常更为可取。通观这篇小说，除了以罗宾斯的这段话——“大傻瓜和小傻瓜”——为结尾的说明性部分外，描述都是戏剧性的。对这些说明性内容的描述是叙事性的，因为其中并没有两个人物相聚在一起。从这段话——“对于到达开端来说，这看来是过于漫长的一跃”——开始，一直到小说结尾，两种力量的存在就需要戏剧性的处理了；在受过训练的作者的意识中，这几乎是自然而然的。

材料怎样决定了叙事角度：很显然，在一篇既需要叙事性处理方法，又需要戏剧性处理方法的小说里，展现在读者面前的故事讲述者必须是这样一个人，他能同时运用这两种方法来描述题材。他必须在写作和叙述中使人感到信服和真实。如果处在这种情况之下——故事讲述者并没目睹所有发生了的事件——，作者面对的问题就变得复杂了。故事讲述者一定要让人感到真实可信。通过使作者和叙述者相等同，马光德先生成功地做到了这一点。他并没让叙述者去唠叨什么从职业上讲他能够讲述这个故事，而只是巧妙地暗示，作为一个熟练的叙述者，哈利·罗宾斯是不能胜任的。叙述者不仅要被表现为具有作家的特点，而且还必须能去真实地展现他不在场时发生的事件。对于以叙事的方法来展现的事件，他必须确保是个人亲自经历过的，至少也要含蓄地指明这一点；但那些以戏剧的方法来展现的事件就不需要这种保证。于是很自然，对那些故事讲述者不在场时发生在不同地点的事件，他就应当戏剧性地加以展现。这就使我们要考虑到一

个新的因素——着眼点。

选择叙述者同选择着眼点并不是一码事，许多作家不能区分叙事角度和对于着眼点的选择。在选择叙事角度时，你是在选择一个人物来讲述你的故事。选择着眼点时，你却是在选择这样一个角色（通常是主角）——作者能够分析他头脑中的想法。作者去分析次要人物头脑中的念头，这显然是很糟糕的技巧。让小说里的一个人物去分析另一个次要人物心里的想法，就是更为拙劣的技巧了。在主角-叙述者的小说中，叙事角度同着眼点恰好相吻合。故事讲述者既是作者，又是主人公。他能够分析自己头脑中的想法，并且也这样做了。

在叙述者不是主角的小说里，主人公就是另外一个人而不是作者；而由于使自己成了一个次要人物，作者自然也就限制了自己，放弃了去分析主角的或除自己以外任何人心里的想法的权利。业余作者在选择叙述者不是主角的叙事角度时易于落入的陷阱之一，就是他本能地想去分析小说人物在冲突过程中各自的想法。然而，他并不能合情合理地做到这一点。于是，选择这一叙事角度的真正理由——其可信性——也就不存在了。

保持可信性是十分重要的问题。对它的忽视常常会毁了一篇在其它方面还不错的小说。业余作者往往要做下面两件事中的一种，或是尝试一个新的叙述角度，或是转入对情感和思想的分析；而当他在场时，这些是根本不可能知道的。职业作者对这一点理解得更好。例如，马光德先生可以说布迪心神不安，并去分析他的思想感情；但他克制自己不去这样做。反之，他说："哈利注意到，布迪在盯着门口，又从开向街道的玻璃窗向外看着。"他这样做收到了一箭双雕的效

果；读者清楚了，他是通过哈利·罗宾斯得到这条消息的；同时又形象地展示了布迪的反应，而不是分析它们。在这种地方，业余作者可能会说："某种相似的念头打动了布迪的心"；而马光德先生却谨慎地在这一陈述的开头加上了"显而易见"几个字；其后又是"这天晚上，他第一次看上去显得冷静清醒"。故事讲述者可以从哈利·罗宾斯那里了解到布迪的这种反应。通篇小说都是用这种方法进行的。其中并没有什么东西在妨碍小说人物的反应；在同哈利·罗宾斯谈过以后，这一点对故事讲述者来说也不会是显而易见的。

作者是根据两方面的考虑来确定叙述者的：趣味和可信性。通常，收获是在可信性方面。然而，马光德先生在这里却是用叙述者来获得趣味的，这种趣味来自重要性和非同寻常。小说可以从两个男孩儿的相聚开头，但这样一来，也就成了发生在预科学校两个孩子之间的一场普普通通的争吵，而不是一篇史诗般的作品的一部分，象它在前面几行里通过角色-叙述者的陈述所变成的那样。这些陈述也可以由一个与小说毫无牵连的作者客观地表现出来，而这样一来，它们又会失去现在所具有的趣味，因为它们首先就是一种不自然的介绍；其次，小说在真实可信方面也会大受其害。

用第一人称讲故事的作家的重大收获，是在于合情合理和真实可信，不管讲述者是主角-叙述者，或象在以上情形中那样，不是主角。一旦规定了这一事实——故事讲述者是一个有能力、具有文学才能的人，一切就迎刃而解了。在场面趣味主要靠事件的小说里，选用主角-叙述者是可取的。无论何处，在需要表现人物性格种种微妙之处的时候，它就是不可取的了；因为人物性格的微妙处要求传达它的人是一

个热心的观察家，他能仔细观察所有事件，并规定自己有权分析书中人物的思想。但是在《怒叫的猫》这样一篇小说里，能干的作家却选用了地位无足轻重的讲述者；因为这样的选择可以在趣味性和可信性两方面都带来收获。

有抱负的作者会从《怒叫的猫》中发现对写作一篇好小说的每一步骤的示范。它满足了所有的要求：

> 它有着经过精心选择和安排的事件。换句话说，它的构思很好。
>
> 它的风格合人心意，与众不同，富有趣味。因此，它得到了很好的描述。
>
> 它有着被清楚地规定了的面目各异的人物。它的背景也足以给予必要的有关背景和环境方面的材料。
>
> 除了供人娱乐以外，它还有所教益；读者通过它认识到，误解可以造成多么大的敌对；而一当误会消除，敌意也就烟消云散了。

就风格、结构和意义来说，这篇小说是值得研究的。但是，除了对读者来说是有趣的和可信的以外，这篇小说还能引起学习短篇小说写作的学生的兴趣：因为它表明，在最有效地选择叙述者方面，一个能干的小说家是怎样地稳妥可靠。

我说过，在事件比对人物内心反应的分析更为重要的小说里，用次要角色的叙述角度是可取的。但是，如果说有哪种小说最适于用这种地位无足轻重的人物作为叙述者，那就是这种小说了——其中，必须隐藏主角在小说里的某些内心反应。如果是由主角讲述这个故事，他要隐瞒这些反应就是对读者的不公正了；旁观者也不可能合情合理地做到这一点而不引起怀疑，因为他被认为是应该知道有关小说人物的一

切的，具有这种全面的认识正是让他去讲述故事的唯一正当的理由。但是，地位无足轻重的叙述者很自然地会观察不到某些反应，这或是因为他所在的地方看不到这种反应，或是因为他太迟钝，以至于注意到了这些行动，却不明白其中的含义（如果换了精明的观察者，就可以从中看出许多东西）。这样，很自然，当想要找人告诉读者福尔摩斯是怎样解决某个问题时，你就选择了华生医生；他的智力正属于你的目的所需要的那种类型。侦探小说、神秘小说、或其中一部分行动要隐藏起来的小说，都属于这类小说——对它们来说，最合意的叙事角度就是地位不重要的讲述者的叙事角度。这些小说，以及反映了人物斗争的小说（它是由某个不抱偏见的这场斗争的目击者讲述的），或是反映了人物生活中一系列危机的小说（其中的某些蛛丝马迹必然要显现出来），都适于用这种叙事角度。不过，最后一种小说也可以由一个无所不知的旁观者用第三人称讲述。事实上，使用第三人称讲述者的好处是可以无所不知，并能够分析小说人物的思想感情；而它们对普通旁观者来说，本应是隐而不见的。

在展现背景时使用地位无足轻重的角色——叙述者的危险：在使用地位无足轻重的第一人称角色-叙述者时，常常要冒风险。即便叙述者有足够的敏捷，可以洞察人物微妙的行动，又有足够的聪明去解释事件，他还是有其迟钝之处，不能领会许多事情的意义。常常还需要他能观察背景，并艺术地表现它们。这里，可信性就受到了检验。从而只能得出结论说，背景必须处于从属的地位，除非你有一个极为敏感，极富于艺术直觉的叙述者，他能把所观察到的东西用艺术的手法表达出来。

随着进展，你会看到，对叙述者的头两种选择（指主角-叙述者和地位无足轻重的角色一叙述者——译者注）持反对态度的人所根据的借口，是说它们难于做到合理可信；而通常作家选择它们却正是想要借它们来暗示故事的真实性。所以如此，是因为在其中作家和角色是一回事，除了用客观的方法，就不能表现人物；当一个接一个的问题展示出来以后，你同这一障碍物的冲突会越来越多。有一件事你在做起来时一定会感到棘手：你不能够让主角-叙述者去讲述在同一时间发生在两个不同地点的事件。即使他对两件事都有所了解，为了描写他不在场时发生的事，他就不得不牺牲由于读者相信他是亲眼目睹而带来的真实性。对此他所知道的一切，必须，也一定至少是通过间接来源。

使用公正无偏的第三人称叙述者得益最多，弊端最少：在权衡和考虑了头两种叙述方法之后，在理解了它们各自的利弊之后，你就要开始研究第三种叙述方法——利用公正无偏的第三人称旁观者，不见姓名的作者；他处身于小说行动之外，仅仅是把它传达给读者。在这种方法的局限和所包括的范围里，可以找到你所要研究的大多数东西。在用它写的小说中，你可以发现最高超的技巧，也就是戏剧的方法。其中，场面展现在读者面前，人物扮演着各自的角色，故事逐渐在读者眼前展现开来；只有在可信性使小说人物不能去叙述某些东西的时候，作者才插进自己的话。小说中的人物不可能对敌手说："我要两步走到你跟前"，同时又使人感到合情合理；而作者却可以毫无困难地说："他两步冲到敌人身旁"，或是"他几步冲过房间，扑向敌人。"

什么时候可以用这种方法，又是为了什么效果呢？为了

了解这一点，你必须用趣味性和可信性来检验它，就象检验其它叙述方法一样。

就趣味性而言，即使你会失去什么，也是微不足道的；因为读者会对作者——正是他如此戏剧性地和客观地写出了这篇小说——的手法和风格感到兴趣，就象会对主角-叙述者或在小说行动中无足轻重的叙述者的性格感兴趣一样。无论在趣味性方面可能会失去什么，由于有机会解释书中人物的反应，也就一定会被更多地补救回来。而作为对此的平衡，又必须考虑到在可信性方面的损失；这是因为你牺牲了用第一人称所带来的真实性。

不过，在真实性方面，你的损失也是轻微的；因为拿起了小说的读者，用这一行动就承认了他愿意读一篇虚构的小说；他在心中已经作好了准备。如果能引起和保持他的兴趣，你就成功了。一旦成功地获得了读者的兴趣，通过使用第三种叙事方法，你要保持住读者兴趣的可能性就可以有百倍的增长。第三种方法就是由作者对小说进行戏剧性的描述，他只插入对完全理解小说行动是必要的对地点以及人物面貌和反应的描述。这位无名无姓、无所不知的叙述者，躲在场面后面，很少在读者眼前露面，却在指导着戏剧。他说：这就是所发生的事，这是书中人物所面临的一种情境；对于理解它来说，某种背景是必要的。然后，他就允许戏中角色不服管束，随着小说的进展而各行其是。

在客观地讲述故事时，你不带个人色彩地插入对背景和人物的描写，以便读者能清楚地了解这一背景和这些人物；因为人不可能从空中讲话。你使它显得逼真——也就是貌似真实。你几乎可以做其他两类叙述者所能做的任何事情。没有

人会对你描写人物外貌（不管是主要人物还是次要人物）的权利提出质疑。你可以描写不限数量的人物，面貌各异，语言不同，却不会有人盘问你的处理是否合情理，只要描写得好就成。你被给予了这样的特权，因为你是作家。没人会认为这是奇怪的——你以敏感的和艺术的方式对美丽的风景或丑恶的环境作出了反应，你又能以这样的方式传达你的感情，以致在读者心中激起同样的感情。也没有人会发觉这一点是奇怪的——你具有所有这些能力，同时还善于讲故事，能从生活中选择那些事件，它们最适于用来在读者心中造成你所希望有的效果。这些是你作为作家所应具有的权利和才能。只有一件事你绝对不能做：一定不能对读者不公正；必须向他们公布你的打算。如果要隐瞒什么东西，这种隐瞒也必须看上去是书中人物干的；或是一定要留给读者一个线索，看到它，受到小说后面内容的启发，读者就会承认，他应当用推论的方法去读这篇小说。作者必须公正。

以上三种方法各有其长处，每一种都能起到某种作用。然而，值得注意的是，当作者进步了，能力更强时，他几乎毫无例外地要转向客观的戏剧性的方法；因为他在其中发现了广阔的天地和自由，发现了对他的技巧和艺术潜力提出的一种挑战。

# 六、确定着眼点

写作短篇小说时，马上会遇到的技巧问题之一，就是选择着眼点，并通过它向读者展现题材。这个问题与选择叙述者(或讲述小说的人物)的问题是紧密相联的。当你决定用角色之一作为故事讲述者时——不管他是中心人物还是次要人物——，他只是记述了他所见到的有关另一个人物(主角)的事。你在选择中不存在什么困难。在选择叙述者时你对自己说："谁向读者讲述这个故事?"在选择着眼点时你却说："这个故事通过谁的意识被表现出来?"用主角当叙述者时，这两个问题的答案是相同的。你会说："主角-叙述者讲述了这个故事，又以他作为着眼点。"小说里所分析的正是他的心理。着眼点实际上是心理分析问题。当选用一个角色-叙述者，而这个角色又不是主角时，对两个问题的回答仍然是相同的，——正是这个角色-叙述者讲述了这个故事，小说又分析了他自己的心理；这同使用主角-叙述者时的情形一样。记住以下明确的限定会对你有所帮助。这就是无论何时，没有哪个角色能去分析另外一个角色的想法。这是不言自明的，而那些看不到小说和生活之间相似之处的人，却往往忽视了它。

当选择了身处小说之外的人(也就是作者，他用第三人称讲述发生的事件)作为故事讲述者时，你就碰到了占首要

地位的问题——确定着眼点。这样一个作者应当是绝对客观的，他任何时候都不能进入任何一个角色的内心深处去。而另一方面，他却可以选择一个角色去分析他的心理。一般来讲，这个角色应当是面对小说主要叙述问题的人物。第三人称叙述者可以被选为是无所不知，或是无所不见的。他可以决定采用两种着眼点来描述同一个事件。而通过作出这样的决定，作者立刻就限制了自己小说的统一。如果只用单独一个人物的眼光和意识来向读者展现小说中的事件，就可以获得这种统一；否则，便只好牺牲它。在这一方面，你的任务同剧作家的任务是十分相近的。剧作家的注意力集中在主角演员身上。为了帮助主角演员，他又在舞台上设置了其他的人物。他让他们讲话，但对他们头脑中的思想，却只能用对话来表现。你可以直接通过心理分析来走捷径；但是，当你分析了小说中不只一个人物的思想时，你就会目无全牛了。而始终注意到整篇小说的统一性，却正是短篇小说作者的重要任务。他更感兴趣的是小说中心人物——作者努力表现他要去解决一个自己面临的主要叙述问题——的反应，而不是其他角色的反应。在大多数小说里，这个角色的外貌、行为、思想或感情，正是短篇小说作者的兴趣所在。其他角色不过是作为陪衬出现的，他们要促进或阻碍主角试图解决主要叙述问题的行动。如果你读了高尔斯华绥写的《木乃伊》，*就会发现在通篇小说中都以某个角色的思想为着眼点的一个例子。小说讲的是尤金·当特的故事，这是他的问题。整篇小说从头到尾，并没有分析其他角色的思想。

圣约翰的小说《雏人的夫人》，*是有着几种着眼点的小说的一个形象的例子。在小说中有些地方，是以伯克·英为

着眼点，而在另一些时候，却是以格雷陈·英为着眼点。一般来说，女作家在统一小说着眼点方面似乎比男作家们有着更多的困难。在经过多年研究之后，我现在得出了这样一个结论：如果把女作家考虑在内，大多数短篇小说写作教师所一再强调的，在短篇小说中只应有一个着眼点，就成了一个"违反它比遵守它更会受到尊重"的要求。在掌握十分重要的保持着眼点统一的方法方面，男作家比女作家看来要更为敏捷。心理学上对此种现象的解释我并不感兴趣，我仅仅是指出它而已。

你会注意到，在第三人称的客观描述法同分析的描述法两者之间是有区别的。一般的区分是在主观的和客观的两者之间。"主观的"写作方法是不可取的。在有的小说里，作者加上了这样的评论："就这样，他走出了小说"。这可以说是十分机智的评论，但却把读者从对小说事件感到兴致勃勃的飞机上一下子拉回到地面上来；而在此之前，作家描述的那些事件在读者看来还近于真人真事。这是作者个性的一次愚蠢的冒险；因为这样一来，他就要冒失去读者兴趣的危险。无论何时，当作家成功地使读者不再意识到周围的环境，而沉浸在小说事件中时，读者就讨厌作者插进小说里来。一旦他这样插入了，小说也就不再是第三人称的小说了；它变成了一个杂交品种。诸如此类的评论——"当汤姆·多利恩再度出现的时候，你要好好考虑一下他的情形"，或是"汤姆·多利恩走出门去，也就此走出了小说"——，除了减损了小说那必不可少的戏剧性描述之外，还毁了读者头脑中认为这个故事是真实的那种幻象；因为它提醒读者，这些事件并不是不可避免要发生的，而是由一个可以见着的操纵者安排出

来的。这就象舞台上的魔术师让你见到了野兔是怎样装进帽子里去的——而其后他正要从那里把它拿出来以让你大吃一惊。

你会看到，着眼点问题只出现在使用第三人称讲述的小说中。每当你构思或计划写作小说时，这个问题就提了出来；在你要描写小说里的一个场面时，它又会在小说里被提出来。刻画人物的艺术手法，是通过人物外貌的变化，他的微妙的行动，激烈的行动，以及他的思想和感情来表现他的反应。对小说统一的要求将引导你只去分析其中一个人物的思想感情。当然，也有这样的情形，作者有意选用两个不同的人物作为着眼点来讲述这个故事。当人们额外地又去分析次要人物的思想感情时，一般来说对此的解释是很简单的。这是因为，比起坚持只对主人公进行分析的严格的统一来，这样做会更容易些。去探究次要人物的外观和行动，通过插入的分析来告诉读者这些人物（包括主角）在想些什么，这都是不费吹灰之力的，如果它们是必需的，那还情有可原；但情况却很少是这样的。这样做几乎总是要削弱趣味的统一性。它使读者不知所措。读者的注意力无法集中在一个问题上，因为他不知道那个唯一的问题是什么。你会记得，叙述问题之所以是一个叙述问题，正因为它是一个角色对一种事态的反应。

如果有了着眼点（对心理的分析）的转换，读者就会不知道这是小说中那个男人所面临的问题呢，还是那个女人所面临的问题。他就会先是认为这是书中这个人物的问题，接着又认识到这原来是书中另一个人物的问题。每当你让读者去探究一个次要人物的思想时，他就会（至少是在那段时间

四）对次要人物更感兴趣，而不是对主人公。这是危险的。在作者以第三人称开始去分析主角思想的小说里，决不应允许读者的兴趣背离主人公所面临的问题和主人公的性格反应；只要作者是希望保持着眼点的严格统一的话。

当然，这通常也是可能的——让小说的第一个场面是纯粹客观的，然后作为这个场面的结果，展示出其中一个人物遇到了一个问题；其后，你就可以用他的观点来描述小说了。在《沉沦》中，*情形就是如此。叔叔和侄儿之间的那个场面是客观的，作者没去分析哪一个角色的思想。而在第一场过后，就是以杰宋的思想为分析的着眼点了。

你也可以在小说中间停顿下来，再从对一个角色的思想分析转向纯粹客观的处理。这就是说，你可以在一个场面的进程中不再去分析角色的思想。在这种情形下，场面就被客观地描述出来。

本节是要告诫你防止这样一种倾向——由于分析次要人物的思想而使读者兴趣转移；而如果了解了有关写作技巧的原则，本来是可以轻而易举地避免这种兴趣转移的。为了解决叙述问题，有时让读者知道次要人物的某些想法也是必要的；而为了了解一个人头脑中的想法，并不总是需要去加以分析；因为思想是没有说出来的言语，而言语就是说出来的思想。你可以用言语来代替思想分析。

不必担心会有长篇独白，因为如果一个次要人物的头脑中有许多相互矛盾冲突的想法，而它们对于理解小说来说又是必要的话，那就很可能是你在着眼点方面作了错误的选择；而这个人物的着眼点本应是这篇小说的唯一着眼点。让次要人物说出来他们在想些什么。打断长篇大论并不困难，

或是你作为作家加上描述性的评论，或是插进另一个角色的评论。写作技巧越高，就越容易做到这一点。

当我提到主要人物和次要人物时，并不总是在说主人公一定就比次要人物更重要或更有趣，而是说他是面对主要叙述问题的人物。

你马上会想到这种可能性，一个角色的反应引起了你很大的兴趣，你非常想分析他心中的想法；但是你认识到，这个角色是个招人反感的人，很难赢得读者的同情；于是，在确定着眼点的问题上，你只得裹足不前，举棋不定。

在一篇名叫«针尾鸭湖上的插曲»的小说里，科布先生作为有经验的小说家，很慎重地解决了这两个问题。他以谋杀犯为着眼点来描述这篇小说，而后又把它加在开端和结尾中间。这里，在小说形式方面，就有了一个戏中戏的现代版本。这不过是一个故事中的故事。主角和要去解决叙述问题的人是侦探，他最终解决了这个问题。在严格的意义上——一个人物努力去解决主要叙述问题——，这篇小说没有主体部分。代替了这种自然的主体部分的是一个人谋杀了另一个人的故事。我们是以谋杀犯为着眼点，来看待这个事件的(在正常情况下，这应占据小说的主体部分)。

这是此类情形中的一种，其中，着眼点的转换是允许的，而且仍然不失其艺术性。侦探是主人公，尽管他并不是最使人感兴趣的人物——也就是从心理学的观点看是有趣的人物。在处理小说中的主角和次要人物时，主要的不同一般在于他们各自占用的篇幅不同，他们各自身上兴趣的集中程度也不同。次要人物通常只作为主角的陪衬物而存在，或是作为他的对手。在作为对手时，他往往能得到较大的篇幅。当

然，在爱情小说中，某些角色并不是作为角色存在的，实际上只是作为要去争取的奖品而存在的。你会记得，普通的“完成式”小说就是写某人通过努力去赢得一种奖品来实现一个目的。在爱情小说里，如果讲的是男人的故事，那么奖品就是一位姑娘；如果是姑娘的故事，那么奖品就是一个男人。有经验的作家让次要人物的行为来反映他们对主角的看法，并因此从对次要人物言行的描绘中得到了更多的东西。你已经看到，利用其他人物对某个人物的反应，也是刻画人物时采用的手法之一。

有时，作者甚至描写了一个十分有趣的人物，却没去分析他的思想，而只是分析了地位无足轻重的事件旁观者的思想。通过对其言行的客观的描述和次要人物对此的评论，作者展现了他最感兴趣的人物的性格。然而，就一般情形而言，由于短篇小说只关心主角所面对的问题，你就应当尽可能地把你和读者的注意力集中在主角身上。比起其他角色来，你应给他更多的篇幅。你应当始终让他和他的问题呈现在读者眼前。对这些场面，你可以给予客观的描述。你应当使主角的个性渗透在整篇小说中。要记住，小说是对一个角色的努力所作出的形象的描述，他不顾阻碍，或是要实现某个目的，或是要解决某个问题。为了能有一种严格的戏剧性描述，这些障碍物展现在读者面前时，应象出现在主角面前时一样。对那些他不能在场的场面，你应加以客观的描写，不要任何分析。主角不应知道其他人物在想些什么。他可以去揣测它们。他可以听到其他角色表达自己的思想，或是流露自己的感情。他可以从其他人物的外表和行动中推断出他在想什么或是感觉到了什么。在这种情况下，你的任务并不

困难，十分简单。你总是可以利用这句话“他(主人公) 猜想道”，或者可以说“他(主人公)从这一点推断出”。

分析一个次要人物的思想感情，以便知道他所想的和感觉到的，没有任何必要。这些思想感情可以通过他的外表和言谈举止来加以表现。关于你在计划整篇小说时所会遇到的着眼点问题，就谈这么多。但是，让我们来考虑一下，这个问题是怎样受到那些你打算展现给读者的场面的影响的：

你会记得，为了给任何场面以叙述趣味，必须在角色之一面前展现一个目的。这个叙述目的并不一定就是主角要实现的那个。例如在《一劳永逸》这篇小说中，*从第 71 行到第 171 行，是在莱缪尔·高尔和吉登·希格斯比两人之间的一个场面。其中是以吉登·希格斯比为着眼点，而场面目的却是莱缪尔·高尔的。他劝吉登·希格斯比走过去同那三个陌生人搭话。虽然场面目的是莱缪尔的，他却只被加以了客观的描述；而受到分析的却是吉登的思想。这是因为，整篇小说都是以吉登为着眼点的，主要叙述问题是他的。如果你在这方面有任何困难，不要就此灰心丧气。你面前有一条走起来很轻松的道路。如果你倾向于这个场面的叙述问题是“莱缪尔·高尔能劝动吉登·希格斯比过去同陌生人谈话吗？”，那么在你看来，这个场面就应以莱缪尔·高尔为着眼点；为了能保持以吉登为着眼点，你只要换一种方式重新表达场面叙述问题就行了。它读起来应是这样的：“吉登·希格斯比能不听莱缪尔·高尔让自己过去同三个陌生人搭话的劝告吗？”保持单一的着眼点，就象在写作短篇小说过程中的其它问题一样，是个技巧问题。

要时刻牢记，选择叙述者或着眼点只是手段，是用来确

保可信性或戏剧性效果的。确定一个着眼点，是因为用了它，事件的影响就可以被最富于戏剧性地表现出来。读者看到，小说中的事件受到了一个角色的感情的渲染，如果我们看到某个角色受到了事件的烦扰，而事件又是带感情色彩地被表现出来的，我们就会感到那个人物受到烦扰是不无理由的。如果看到事件对一个角色的影响激起了那个角色的情感，作为读者，我们就会对此感到兴趣。

从头到尾读了“以场面为单元”那一节，你会看到，事件对角色的影响属于场面第五步骤，而第五步骤就是情节步骤。正是每个场面的第五步骤，为读者增强了情节的戏剧效果。从场面里各种力量的冲突中，产生了戏剧效果；而读者是在场面的前四步骤中明白这一点的。场面结束时，读者意识到了一种戏剧性的危局或情节。情节中效果最强烈的戏剧因素是读者那种感到灾难迫在眉睫的感觉。通过那个以他为着眼点来解释小说行动的人，这种感觉最易于传达给读者。有时，一篇小说的着眼点同它对叙述者的选择是一致的。在第一人称-主角的小说里和在由第一人称-叙述者（但不是主角）讲述的小说里，情形就是如此。在用第三人称的小说里，着眼点并不是小说的讲述者，而是小说中的角色之一。记住，着眼点并不一定非是主角不可。

主角就是要去解决主要叙述问题的那个人。例如，小说主角可以是一个县行政司法长官，他在努力使自己再度当选。叙述者可以用第三人称，他从不在小说中露面，完全是藏匿不见的。然而，我们却可以选这位长官的妻子作为着眼点。在这样一篇小说中，我们只分析长官妻子的思想感情。在每个场面的第五步骤，可以去总结她的想法。从这些想法

里读者意识到，场面对她的影响就是增加了灾难在追近她的感觉，或是增加了危险的冲突在威胁着她的感觉。

这些想法是场面的影响，是场面的第五步骤。对预期的灾难的反复强调，将会逐渐增加情节里的悬念。用这种方法，能使读者与小说人物产生共鸣，并意识到这种戏剧性——它能给一系列的事件以一种它们靠自身难以达到的重要性。正因为如此，能写出好的第五步骤的能力才得到了高度的评价，作家又在极为努力地去争取获得它。

写作场面前四步骤的能力是容易具备的。能以这样的方式写出场面的第五步骤——显示出这个场面同整个情节的戏剧性的联系——，是写作高手的一个标志。当我们着手处理现代短篇小说写作技巧的其它方面的问题时，再来详细探讨这个问题。眼下，我要求你把注意力集中在有关选择着眼点的问题上。对此的研究能使你弄明白以下的原则：

(1) 着眼点的问题只存在于用第三人称讲述的小说中。

(2) 虽然以第三人称讲述的小说可以通过分析人物的想法，来使不只一个人物作为着眼点，但这种着眼点的转换会搞乱读者兴趣的统一。

(3) 除了一个角色之外，其他所有角色的思想最好通过言谈表现出来。

(4) 可供作者选为着眼点的角色(对他头脑中想法的分析，决定了着眼点)有：

a.主角。

b.主角的主要敌手。

c.一个次要人物。

# 七、现代短篇小说风格

“无论何处，如果把本来用一句话就可以表达得同样清晰，同样迷人和同样有力的东西说成了两句话，那就是技巧不成熟的表现。”

——罗伯特·路易斯·史蒂文森

我们必须怀着诚惶诚恐的心情来探讨有关风格的问题。首先，要提出任何一种人所共认的有关风格的定义就是困难的。当使用“风格”这个词时，在不同人的心目中就有着不同的意义。我们现在所考虑的风格，是指短篇小说作家的用语风格。要把风格和内容分割开来总是十分困难的。在我看来，是内容决定了风格。还有作家的艺术手法一类的事情，但这同我所使用的“风格”一词——也就是小说作家所特有的，与非小说作家不同的运用语言的方式——是不同的。

对于这一点，所有从事写作的人看来都是没有异议的——简洁最为重要。莱德·哈格德爵士在他的自传《流逝年华》* 中，谈到了内容和风格孰轻孰重的问题。他说：“当然，我知道，许多批评家认为风格是真正重要的东西，比起小说内容来它重要得多；他们还以此来对人说教。对此，我不敢苟同。内容，也可以说是艺术手法的灵魂。风格是其外

表和可见的形体。我宁愿创造出一个伟大的灵魂，即便其形体上有某些不完美之处，而不愿搞出一种精致优美，却没什么灵魂的形体。当然，当两者结合在一起的时候（这是罕见的），就有了一种完美。同样，对风格究竟是什么，人们看法也不尽相同。有人认为，倒装的句子，生词僻字，牵强附会的比喻，以及由此而来的一个难以理解的整体就是风格。另外一些人则坚持说，语言越是简洁，风格就越是高妙。我不是什么权威，但我的看法是，至关重要的是写出来的话要明白可读。不符合这些条件的作品，就难以期望被人容忍。"

在所有的东西已被说过和做过之后，大多数人的不同风格之间的区别，就在于是用简单的句式，还是用复杂的或复合的句式。如果你写了"约翰揍了那个人"，你就是写了一个简单句。如果你写了"那个人摔在人行道上"，你就是写了另一个简单句。如果你用连接词把两个句子结合在了一起说，"约翰揍了那个人以至于使那个人摔在了人行道上"，你就是把两个简单句结合成或"合成"为一个"复合"句。你可以轻易地分解开这个复合句中的两部分。然而，如果开始认可了这种复合句式，你就会写出类似这样的东西来——"没有片刻的犹豫，约翰（他总是先出手揍人，再去辨明是非）就照准陌生人来了一拳，揍得他下巴颏红肿起来，摇晃了几下，想去抓住并不存在的什么能支住自己的东西，那样子又可怜又可笑，然后仰面朝天重重地摔倒了，脑袋撞在人行道上，发出一种令人听了感到不妙的爆裂声，就象椰子果挨了锄头重重一击时发出的声响一样。"

这个句子就不那么容易被简化，被分解为它的各个组成

部分了。问题复杂了，因此，它被称做是“复杂的”句子。

从风格的角度看，你对不同句式之间的这种区别可作如下考虑：展现给读者的材料大致上可以划分为两部分：(1)交流；(2)说明性材料——它们对读者理解交流并对它作出反应是必要的。一般来说，在交流中，可用简单句或复合句，而在说明性材料部分，则用复杂句式。象所有一般规则一样，这条规则也是在作者的实践中产生的。对此不要过于盲从，不过，这种不同句型之间的区别（有许多讨论风格问题的人都强调这种区别），对于短篇小说作家来说，相对而言就不那么重要。短篇小说作者要注意的有关风格的重要区别是在陈述和形象的描写之间的区别。比如，说“这是一间非常可爱的房间”，就是一种陈述。说“一个男人看着自己的妻子”，也是一种陈述。说“比尔·琼斯生气了”，还是一种陈述。另一方面，如果用诉诸感官——主要是形象——的语言来进一步发展陈述中传达的意思，你写出的东西就会是形象的。你将从感觉上感染读者，使他觉得这是真实的。陈述诉诸于理智，而你考虑的却是要诉诸于感觉。一位银行家对董事会所作的陈述，在董事们看来很有意思。这些董事能从提供给他们的统计数字中想象出一种重要的事业，它或是成功的，或是失败的，这要依情形而定。因为这些人能使想象力具体化——通过这些冷冰冰的，没有想象力的数字单位，自己成了了不起的大人物。当银行家提出统计数字时，他期望董事们会运用自己的想象力。另一方面，就普通读者来说，由于他对这些数目字并没有什么特殊的兴趣，就不会使自己的想象力具体化。他没有理由去这样做。

一篇短篇小说中的印象应当由作者造成。读者准备好了

从感情上对一系列印象作出反应，陈述并不是印象。无论何时，如果你作为作者作出了陈述，那就是向读者"推卸了你自己的责任"。在没有竞争者的时候，这还没什么。然而，基本的事实是，竞争是存在的，而且十分激烈。没有短篇小说能够单独发表。一般来说，它总是同七、八篇，或是十篇其它小说一道刊载出来的。读者并不是非要读你的小说不可。他有机会在这篇和其它篇小说之间作出选择。一般来说，他会这样做，开始读你的小说，也许只读上三、四百字。如果他喜欢小说里所描述的事，就会继续读下去。这抓住了他的兴趣，具体化了他的印象——主要是形象，这会抓住他。如果他从中得到了某些真实的印象，他就很可能继续读下去。另一方面，如果他读到的只是陈述，而没有什么具体印象，他就不会费心去具体化自己的想象力；因为无论有意无意，他会说，这是作者的事，作者没理由把该自己干的事强加给读者。

从短篇小说作者的角度看，风格主要是指措辞和选择用语，而不是句子结构。对作者在艺术技巧方面的要求是：这应是一种诉诸于读者感觉的语言，能够造成具体印象。当然，这种印象通常是诉诸于视觉。人们最为普遍地运用这种感觉来造成形象或印象。不知怎地，我感到，在美国作家中，为了造成一种印象很少利用其它感官。吉卜林说：

> "为了造成动人心弦的瞬间，味道比视觉和声响来得更为可靠。"

显而易见，味道和声响必须和刺激因素有关，而不是同人物的反应有关。在这种时候，它们会被使用——这时，作者的主要兴趣在于传达有关地点或物体的印象。但是，当他感兴趣的是要传达有关角色反应的印象时，他主要考虑的就是要

诉诸于视觉了。视觉始终是作者用来成功地造成印象的重要感觉，同时，它当然能为其它方面的感觉所补充。诗人们(他们的兴趣主要在印象方面)在这一方面是引人注目的例证。他们的印象是通过与视觉不同的其它感觉来传达的。

我愈来愈相信，通过研究诗歌，并完全把它作为在感觉印象方面的一个典范，一般短篇小说可以从中获益匪浅。在诗人所运用的方法中，有三点十分突出：首先是想象力；其次是比喻；再就是拟人的手法。约翰·梅斯菲尔德在他的小说《昔日的前线》中写道："危险，死亡，骇人听闻的逃亡和坚定的决心，在这些道路上来来往往，日夜不停。"

在他写的《盖利波利》一书里，当他说以下一段话时，所用的实际上是同样一种方法。"这是无与相匹的爱琴海的春季里的一天，萨莫色雷斯岛和埃维亚州在夕阳下伸展开去，象是巨人在守望着麦田；它们几乎象是通人性似地在等待着，好象它们曾等候过特洛伊的陷落和阿伽门农庆祝胜利的大篝火。"

对于给予无生命的事物以生命特征这件事，作者应该永不厌倦。史蒂文森在《马克海姆》中写道："里面的门半开着，它在盯着由阴影组成的围城部队；其中射进一道细长的阳光，好象是指向前方的手指。"

也许，在所有作家的词汇表里，最重要的词就是"好象"。你想向某人描写一件他没见过，你却希望他能够知道的事物，你就告诉他说，这就象是某件他所熟悉的事物。梅斯菲尔德写道："斯威博建筑在其上的那座山，就象是一只硕大的拇指，放倒在安卡雷河畔。""它看来就象是一面在没风的日子里无力地垂下来的卷帆。有那么一会儿，你见它好象是

铁丝上的一道白边；尔后，一颗重型炮弹掀起的巨浪直接击中了它，把它高高地喷向了空中。”“再以后，海湾又蓝得象是块宝石了。”

你会感兴趣地看到，在《例证汇编》中的小说里，都有比喻的语言的例子；它们表现为比喻、隐喻和拟人化。如果作者去掉了“好象”或是类似的“好似”、“好比”等等成分，这些话就会蒙受巨大的损害。查尔斯·哈·雷蒙教授的《英文写作要点》中摘录的话值得注意，它解释了什么叫做比喻的语言：

当两事物之间的相似之处是想象的而不是实际上存在的时候，比喻的语言可以使我们把一事物同另一事物加以比较。区分朴实的语言和比喻的语言并不困难。例如：

朴实的语言：猫象老虎。（两种动物属于同一目，在习性和外表上，两者的确相象，等等。）

比喻的语言，明喻：他打起仗来象只猛虎。（事实上他并没有用利爪利齿去战斗，但他在战斗中的勇猛和大胆，确实使我们想起了一只老虎。）

比喻的语言，隐喻：他是一只在战斗着的猛虎。

以上的明喻和隐喻表达了两种事物之间的一种相似。它们俩之间的不同在于：明喻是用一种直接比较的形式表现了这种相似，而隐喻则是把一个词——猛虎（它从文字上指明了一种事物）——运用到另一种事物（他）上，以此来指出两者的相似之处。通常，“好象”或“好比是”被用来表示一种比较，这种比较形成了明喻。

转喻同隐喻一样，也是一种修辞格。通过它们，两件事物中这一事物的名称给予了另一事物。两种修辞格之间的不同在于：在隐喻里，我们通过比较两种事物的方法来给一事物以

另一事物的名称；而在转喻中，之所以给予一事物以另一事物的名称，是因为通过事实上或观念上的某种联系，一事物暗示着另一事物。当用“新闻界”来指说报纸，用“王冠”来指说王室政府，用“耕犁”来指说农业，或用“法官席”来指说法官时，我们就是在使用转喻。

拟人化是这样一种修辞格，象描写人那样去描写非人之物：(1)无生命物体；(2)低等动物；(3)一种念头，特征，或其它抽象物——使它们能够思想、感觉和说话。例如：沙漠那滚烫、干枯的脸令我们望而生畏。山峰站立在我们面前。

## 比　喻

**《尤利西斯历险记》**(查尔斯·兰姆)*

他看来象是堵山岩，而不是一个人。

**《备件》**(弗兰克·雷·亚当斯)*

她掀起发动机盖，就好象知道该用手里的扳手去做些什么一样。

短短的一句“等着你”，激得卡逊非要回击这一讥嘲，就象是吃了枪药。

**《克里姆先生的逃亡》**(欧文·萨·科波)*

在坐牢的七个月里，那个问题总是盘在他脑子里，象是一只不用上发条的手表，滴滴嗒嗒地走个不停。

锁着的手铐在克里姆先生的小臂上来回滑动，好象一个人在调整机器部件，——

有半分钟功夫，克里姆先生站在那里，象一只被地上的粉笔点迷住了的公鸡，——

他双手向上伸去，笨拙地弯曲着，象是一对蟹钳。

他的目光从克里姆先生的脸上移到手上，再回到脸上，好象无法决定他身上究竟是哪一部分更为有趣；——

他走起路来歪歪扭扭的，好象两条腿也被脚镣锈住了。

他随随便便地抬起了克里姆先生的手，好象它们不是克里姆的，而是他自己的；——

看来真象火车既在奋力向前开，同时又在倒退。

克里姆先生被从座位上拉了起来，好象有一只巨大的手抓住了他的衣领——

《沉沦》(威尔·佩恩)*

可他的脸也太窄了，好象曾经被一种力量挤压过，——

刚同他相识的时候，看到他的侧面像和正面像如此不同，真会使人不知所措；好象他有两张面孔，各自代表了不同的年龄。

他一阵头晕目眩，好象被一拳打在了肚子上，他瘫倒了。

兰格雷那副困窘的神态中有着某种神情，好象有只耗子出其不意地举枪瞄准了一个人的脑袋。

他象是躺在沙堤后面的一个人，时间会使沙堤坚如岩石，但任何突起的波涛都会把它卷走。

《一劳永逸》(约翰·佩·马光德)

西塔斯比先生从桌子后面站了起来，看上去象是一座年深月久的雕像。

他看上去令人奇异地不相称，有几分象是长在白菜地里的一朵稀有的兰花。

**«西部材料»**(玛丽·布莱奇·普弗)*

这仅使我看上去象是张加糖油煎饼，上面点缀着葡萄干果子冻。当我把炽热的烙铁轻拍在自己身上的时候，不管怎样，总感到象是只刚被打上了烙印的小牛。

在渺远的下方，数不清的芸芸众生模模糊糊的身影，在为了微不足道、荒谬可笑的事情奔忙，就象是受到搅扰的蚁群在流动，从百老汇六马路流到第三十四号街。

她那圆圆的蓝眼睛上，有着又长又黑，卷曲着的睫毛，看上去泪汪汪的，蓝得象是亚利桑那州的天空；所有这些，都罩上了一个由短短的、阳光轻拂的卷发形成的摇动的光圈；波浪状的头发不需要人工卷烫，瞧着象是镀过一层金。

维丽拉把身子弯得更近了些，两颗大泪珠象小银片一样从眼睫毛下滑落出来。

她紧紧握住她的手，这双手曾经那样强健有力地操纵过马缰绳，现在却如此软弱无力，象是两朵蜡制的百合花。

他正追在后面，马和骑手瞧上去象是一个半人半马的怪物；——

波斯夜莺，东方花园，和人们常去快活地嬉戏的场所，其间有夜晚放荡的更为精妙的方式，象是镶嵌在六十多岁人的那种精明的孤独中的一颗宝石；和接近一个戒备森严的城堡一样，被列入同伴名单又有口令，人才能走近它。

它向前移动着，带着一种稳定而又漂亮的精确，象是一条在舔东西的细长的舌头。

作为回答，维丽拉投进了他的怀抱，好象一个爱尔兰人抓住双角在摔一头一岁的得克萨斯小公牛。

**«女人更聪明»**(弗兰克·雷·亚当斯)*

罗杰有一颗象鸭子背那样滴水不透的良心(这是用另一种方法说他的良心已经麻木不仁)。

每当来到约翰·布里农先生面前，费丝就感到象是进了联邦最高法院。作为长者，布里农先生总是使费丝想到了一个朝圣者，他登上了普利茅斯的一块礁石，然后再摧毁它。他就是严峻而尊贵的道德的化身。

这一点被以下事实说明了，他妻子就在房间里，却什么也没说，只是干坐着——一个身上闪闪发亮的小人儿，坐在墙边一把直背椅上，倒象是办公室里的小厮在等候命令。

她觉得活动似乎应当以祷告开始。

布里农先生的穿着一丝不苟，象是一位判人绞刑的法官——

他向我表示了歉意，又一再为自己辩解，好象他曾往我喝的酒里下过毒药似的。

**«绅士风度»**(托马斯·比尔)*

他打着呵欠，转动玻璃门把手下面的钥匙，那把手就象是绿树林中的白雪，让人看了心里舒坦；他用手握住它，掌心里甚至感到了一丝凉意。

果园下方流过的小河发出淙淙水声，好象河水对那些卵石和扁石已感到厌倦了。

他看上去真象个洋娃娃。

**«缠人的夫人»**(阿达拉·罗杰斯·圣约翰)*

她紧绷绷地坐在那里，象是根被一点点儿地拉紧了的铁丝——

她仍旧戴着它，长长地披散在肩上，象是一件镶花边的黑丝披肩，正是她奶奶可能戴过的那一种。

格雷陈妻子的名字在她那一伙女人里面，就象是在一堆日本灯笼里面的一颗星星。

他的面容凝滞不动，象是一张假面具，——她的猩红色的双唇，就象是涂在苍白的脸上的一个鲜红的字母。

这位橙黄和白色相间的女士，那顶厚颜无耻的桔黄色小帽就肆无忌惮地歪扣在她的右眼上，看上去就象是个知道自己刚刚签署了本人死亡许可证的女人。

她发出了一阵放肆的狂笑，好象是一个还在上学的十四岁的孩子。

正如巴内预言过的那样，在圣巴巴拉和蒙特西多下午出的报纸上，这条新闻象炸弹那样爆炸开了。在每场比赛中间，不时有一阵突如其来、象是无数条蛇发出的嗞嗞作响的呼喊声，席卷了衣着入时的人群。

她知道他们就在那里，象是梦魇中的一群令人毛骨悚然的动物。

**《木乃伊》(约翰·高尔斯华绥)***

他躯体中的生命力枯竭了，瘦骨棱棱的象是只灵猩狗。

他看上去有几分象是红种印第安人；

时光流逝，有如散场的游戏。

在那个季节里猖獗的犬瘟热，象饿狼一样扑向了他的那些小狗；——

一阵突如其来的强烈的痛楚穿过了他的胸骨——就象被蒸气烫伤了一样。

他还是象一具木乃伊。

**《卡莱尔和危险的人》(伐尼·基尔伯恩)***

在这张桌子上吃饭，就象是狂风大作时在海上吃饭一样。

## 隐　　喻

**《警察和赞美诗》(欧·亨利)***

苏贝离开长凳，溜溜达达地走出广场，穿过了平展的沥青的海洋——在这片海洋上，百老汇和五马路奔流到了一起。

那年轻女人象常春藤缠橡树一样搂住了索皮，两人从警察面前走过；索皮心里满是忧愁。

**《备件》(弗兰克·雷·亚当斯)***

爱情不会永不衰竭，但是，当房屋还在建造中时，它作为脚手架却是奇妙的。

**《克里姆的逃亡》(欧文·萨·科波)***

他看到的是由许多在移动的脚和人腿组成的树篱，它们紧紧地围住了他，——

**《沉沦》(乔治·弗·沃茨)***

那位老人腿叉开站着，身体微微弯曲，雪茄烟半抬向嘴边——一种冻结了的姿态。

**《幸福岛》(威尔·佩恩)***

这种全然朦胧不清的东西，平静而模糊，笼罩在周围，象是在鼓励德怀亚心中突然萌生的那种想法，又象

是在蒙骗世界，让它由他摆布。

**《缠人的夫人》**（阿德拉·罗杰斯·圣约翰）*

他有足够的精明来为自己建造一条经得起风浪的小船，并乘风赶浪地驶向成功。

这位精神一体派教徒瞧着象是个非常单纯的人，他心灵中门户洞开，对所有行无定向的思想之风都是热情欢迎的。

## 拟 人 化

**《尤利西斯历险记》**（查尔斯·兰姆）*

声音是那样大，好象整个山洞里突然爆发起雷鸣般的掌声。

**《警察和赞美诗》**（欧·亨利）*

一片枯叶落在苏贝的怀里。这是杰克·寒霜先生的名片。杰克对麦迪森广场的常住居民心怀善意，每年光临前总先要规规矩矩地打个招呼。在十字街口，他把自己的名片交给了"全露天"大厦的门房——北风，这样一来，里面所有住户就可以事先作好准备了。

从那里飘出了柔美的音乐；音乐抓住了苏贝，把他钉在了铁栏杆上。

**《沉沦》**（乔治·弗·沃茨）*

特威林格图书馆变得死一般地寂静。

**《幸福岛》**（威尔·佩恩）*

大海好象停滞了，阴郁地躺在那里，纹丝不动，在等待着什么事情的发生。

**《西部材料》**（玛丽·布里奇·帕弗）*

食品柜上，水瓶水杯在卡嗒卡嗒地磕响脚后跟表示敬意，——

在这里，男子气概还是要从邪恶的怀中夺回美德——

小巧的银色淹鞋在她那饰着花边的长裙下面探头探脑——

**《女人更聪明》**（弗兰克·雷·亚当斯）*

还在我们呱呱坠地的时候，大自然就已经把成年放进了我们心里，正象她总是让青春在男人们心中燃烧一样。

**《绅士风度》**（托马斯·比尔）*

大地都在打呵欠。他想，又要有一个令人厌倦的白天了，——

那条扭曲的紫色伤疤在他胸膛上漫步，——那条罗曼蒂克的短袜，在用坚定不移的红绿条纹来宣告他的不可救药的粗俗。

在水塔那触目的荒凉后面，绚丽的黎明站起身来，曙光——

**《缠人的夫人》**（阿达拉·罗杰斯·圣约翰）

这是一幢美丽的带游廊的平房，它在生机勃勃的橡树、丝兰花和挺直的棕榈树中间漫步，——

**《木乃伊》**（约翰·高尔斯华绥）*

还没来得及作出决定，大自然就让这东西出手了。

讨论作者的任务时，我采用了这种观点——作者的工作就是去解决一些技巧方面的问题。他最重要的任务是通过一些场面向读者展现一个故事，以此来使读者意识到现实，并

感受到作者希望他感受的感情。于是，在一开始，他就必须创造出一种角色要对之作出反应的刺激因素，以及有关角色自身，有关角色的外部反应（通过他们的手势、语言和行动）的真实的印象。所有这些都是描写性的写作，它的成功要靠作者能够诉诸于读者的感官，造成一种印象。这是描写的或从印象出发的写作。

作者越是能以戏剧性交流的形式来描述场面，就越不需要依赖于从印象出发的写作。不过，即便有了最富于戏剧性的交流，有时也需要去解释对话后面的动机；如果不作解释，就会给读者以有关说话的人物性格的错误的观念。言行后面的动机可能比言行本身更为重要。索然无味的危险正存在于这样的地方。说明是要诉诸于理智的；而每当要诉诸于理智时，理智就会在这段时间里把感情推到一旁去。极为常见的是，诉诸于理智的题材是非小说作家的题材；而诉诸于感情的题材才是小说作家手中的材料。

在处理非小说作家的题材（针对理智的说明性的材料）时，小说作家必须通过以小说的手法去处理非小说的材料来对情感作出让步，并不断暗示这种说明性材料的目的也是在于引起感情方面的效果。他必须尽可能地从印象出发——首先是要形象地——来展示自己说明性的评论。

在把握这一问题时，了解结构问题会特别有助于小说作者。因为这是他可能遇到的至关重要的问题。与此相比，其它所有问题都变得无足轻重了。如果作者不会以激起读者兴趣的方式描述自己的题材，其它一切也就没有价值了。要做到这一点，他就必须依靠词语和句子——作家历来的工具。然而，正象木匠知道砍横梁时用的工具同在雕瓷器柜上精美

的花纹时所用的工具全然不同一样，小说家也知道在写场面第五步骤时对他的技巧的要求同在写场面前四步骤时对他的要求是不一样的。

描写场面第五步骤时，作家必须特别借助于这种手段——使读者相信，说明性评论的感染力同真正从细节出发的细节的感染力没有什么不同。当有着一个冗长的第五步骤时，就尤其如此。第五步骤涉及到对角色的影响。读者从小说里体验到的全部有关真实的暗示，都依赖于对这种影响的清晰明确的描写。场面前四步骤只能部分地激起读者有关这篇小说的感情。如果第五步骤没能燃起已被场面前四步骤激起的趣味的星星之火，读者兴趣的火焰就不会有足够的热度继续进到下一个场面了。

写小说时，你是在试图燃起读者热切的兴趣的熊熊大火。每个场面就象是森林大火中的一棵树，它为大火准备了燃料。在它和下一棵树之间，火是由第五步骤传递的；这一步骤说明了前一场面中的角色所受到的影响。如果中间插入了一块不毛之地，大火可能就会熄灭。如果燃料是好的，大火就会继续燃烧；如果再下一棵树还是好燃料，积累的火势就会更为炽热和凶猛。

中国人有句格言，说是"一画值千言"。在探讨风格问题时，短篇小说作者应当切切实实地把这句话印在自己的脑海里。为了充分利用这句话教给人的经验，作者首先必须学会用小说的方式来思考。他必须试着在处理题材时，总是想着这一点——题材要尽可能被展示为一系列印象。这将给他以很大的帮助。这样，他就是在利用激起兴趣的第七种手法。通过比喻和想象，他会在关于貌似寻常的事物的不寻常的观

点中创造出一种印象。对于小说作者来说，任何其它的有关风格的考虑都要从属于这一点。如果他没有能力去传达印象，那么小说写作就不是他该干的行当。如果他倾向于不是从印象出发去作出说明，那他将会愉快而惊奇地看到，当他以想象和比喻的方式来作出说明时，说明本身会变得多么生动。

我希望通过学习这一章，你能掌握以下原则：

（1）无论何处，只要可能，就把场面放在戏剧性的形式——交流——之中。

（2）仔细检查对话，以确保它们是清楚明白的。

（3）如果可能，使所有作者插在中间的东西以形象的或对比的方式出现。

（4）特别是在场面的第五步骤，要通过想象和比喻来使说明变得清楚明确。如果用一个篇幅很长的第五步骤能发展小说中想象的和戏剧性的特质，就毫不犹豫地去这样做。

（5）在场面的头两步骤——聚合和叙述目的——中，从印象出发的描述是极为重要的。刺激因素必须被描述得在读者看来是真实的，就象对角色来说它们是真实的一样。角色的外观有助于造成总体的真实印象。

# 八、怎样才能赢得读者

"费尔博士我不喜欢你，
到底为什么也说不出个理；
可是我知道，知道得清楚无比，
费尔博士我就是不喜欢你。"

这首小诗可以被每位读者用来给任何作者的骄傲自大以当头一棒。正如杰勒德夫人曾那样贴切地说过的，对于索然无味是没有回报的。读者在谈到小说人物之一（首先是小说主角）时说："费尔博士我就是不喜欢你。"那他就不必非得向作家作出解释，他为什么要讨厌这个角色。他感到讨厌，这就足够了。比起其它原因来，小说遭到拒绝更多的是因为作者坚持要写那种读者不会对他产生同情的人物。正因为读者不同情这个角色，他就不可能对角色面临的情境产生任何热情。如果这个招人嫌的人物陷入了困境，读者非但不希望他摆脱困境，反而会很高兴地看到他处在那样一种境地之中。也许，对小说中的人物所能作出的最简单的分类之一，就是可爱的，或是讨厌的。当然，也许会有不同种类的爱憎，但是记住这种一般的分类是没有坏处的。当我们想说某种爱憎的不同时，却常常只是在说喜欢或不喜欢。爱和恨

属于情感中更为微妙的种类，那是心理学家作出的一种基本的分类。他们称它是微妙的在情感方面的“情绪”。至于作家呢，则认为它们有三种类型：

(1) 爱；(2) 恨；与此相对，在两者之间，又能变成两者中间任何一种的是(3)自爱。自爱要求一切事情都应当是为自己而做的。一旦自爱的人发现另一个人愿意为这种自爱效劳时，他对后者的感情就会变成爱。另一方面，如果这个自爱的人发现他所感兴趣的人并不愿意从命于自己的自爱，他原来的兴趣就会变成恨。

常常见到人们一本正经地对你说，每个读者都在短篇小说主角的身上认出了他(或她)自己。在我看来，事实却并非如此。我相信，有时，当小说所以为人阅读是因为读者会在其中的情境中发现自己时，读者感兴趣的并不在于其中人物和自己完全一样，而是在于发现了一种解决问题的方式；读者正可以把它运用在同样的问题中。确实，在极为罕见的情况下，读者才会完全把自己视为小说中的人物。他们经常从小说人物身上认出自己的朋友，并常常变成小说人物的热情的同党。可是我坚信(这种坚信来自大量的观察和对许多读者的询问，我认为这些读者的回答是诚挚的)，一般来说，读者只是象奥林匹斯山上的主神一样在俯瞰着小说中的场面。

短篇小说读者很难怀有自爱的感情。他处在一个独特的、宽宏大量的位置上，可以或是去爱，或是去恨小说中的角色。他不会把自己看成是某个被爱的或是被恨的人。他可以妒忌小说中的某个人物；可以在蔑视小说中这一个人物的同时又喜欢另一个人物；但是我可以相当肯定地说，他不会认为自

己就是小说中的那个角色。

当然，把短篇小说作者的任务之一，从其它任务中分离出来是可能的。而说什么在考虑赢得读者时，你必须忽略所有对叙述、印象和戏剧性的关心，这却是不可能的。反之，所有这些都是紧密联系在一起的。在解决其中一个问题时，你往往同时也就解决了另一个问题。因此，在考虑赢得读者对小说主角的同情，或同情的赞赏时，你所感兴趣的并不只是技巧。实际上，这是形式的必要性强加在你身上的。短篇小说是一个叙述问题，它是说有个人要去解决一个问题。为了使读者对问题的解决感兴趣(特别是在完成式小说中)，首先就要让他对角色感兴趣。关于汤姆·琼斯能否得到那个姑娘，不会在读者心目中造成任何悬念，除非他希望汤姆·琼斯得到那个姑娘，或者相反，他希望汤姆·琼斯得不到那个姑娘；在这种情况下，汤姆·琼斯就不是正面人物，而是坏蛋了；他不再是一个惹人爱的人物，而是一个招人厌的人物了。

必须时刻记住读者，必须让他始终感兴趣，他感兴趣的程度将同你在创造一种关于真实的暗示方面成功的程度成正比(通过这种暗示，你使读者相信小说中的所有人物)。现在你该清楚了，小说里的任何人物对于作家来说，都是一个多方面性格的集合体。在考虑这个问题时，你进一步了解到，行为就是在行动中表现某种性格特征；而在危局中，最有可能指出性格的主导倾向或主要性格特征。你还进一步认识到，如果行为表现不了性格，作为作家，你就必须介入，说明角色的反应，以使你希望加以表现的性格特征变得显而易见。一个人的行为可以表现出你希望他具有的任何性格特征的迹象。例如，他可以以这种面目出现：

偏执的……或是……心胸开阔的

贪婪的……或是……慷慨的

睚眦必报的……或是……宽容的

性情暴躁的……或是……性情平和的

恶毒的……或是……仁慈的

实用主义的……或是……利他主义的

诡计多端的……或是……单纯的

残忍的……或是……善良的

行动无条理的……或是……有逻辑头脑的

背信弃义的……或是……忠诚的

小说人物无论具有什么样的性格特征，都是由小说作者来给予他，或是不给予他；小说人物的性格对于作者来说，就象是药方配料对药剂师一样。知道人物是由种种不同的性格特征组成的，你就掌握了使读者对你的人物加以注意，或是使读者去厌恶那个人物的秘诀。你将总是能够带着一定程度的准确性来预言读者对任何人物的任何性格表现的反应。

这使我们又要考虑另一个有关情感的问题。读者或是感兴趣的，或是不在意的。如果他们感兴趣，他们就被引向了沉溺于自我或是自我保护。如果他们不在意，他们就被引向了同类保护或是对他人的保护。认为读者是不在意的人，总会是万无一失的。这就是说，要把他视为是一个对同类保护感兴趣的人，一个喜欢看到道义的胜利和罪恶的失败的人。如果你要在写作中具有个性，就必须触及到崇高，必须激起那种从根本上来说是无私的感情。对于人物，你所希望的是在读者中激起爱和恨的基本的感情，其间有着导向喜爱或厌恶的种种感情层次。

读者不过是凡人。关于他对任何人物或行为的反应，只能在这种推测的基础上来加以断定——这些反应是正常的。读者会被有趣而招人爱的人物所吸引，又会对无聊乏味的凡夫俗子感到厌烦；进一步讲，他会讨厌、甚至憎恨那些人物——他们所做的事是不能为人们接受的。然而，从根本上说，通过把小说人物看成是自己的相识，读者会使你的任务变得容易起来。读者甚至常常会更进一步，把这个人物看成是他（或她）自己，从而规定了这个人物或角色是值得赞美的。那个角色的斗争变成了读者自己的斗争，那个人物的成功使读者心满意足。读者将分享那个人物的希望、恐惧、斗争、失败和成功；为了这个缘故，你要注意使人物典型化，使之成为人们在一天旅行的路途中容易遇见的人的代表。这里，你又一次看到了观察的重要性，因为观察在表现之前。

观察人物的行动或反应时，作为短篇小说作家，你必须对自己说类似这样的话："那件事在我心里激起了什么样的感情？我对那个角色有什么样的反应？我喜欢他还是不喜欢他？那个角色的什么行动使我喜欢他或是不喜欢他的？"你还会进一步问自己，"读者同我的感觉会一样吗？也就是说，在我这种特殊的态度里，有没有什么东西使我不能成为一个能作出公正无私的判断的合适的人的？"答案是，读者对人物的感觉同你的感觉会是一样的，只要你只给他们的心灵和注意力以人物行为的那些方面——这些方面可以造成你所希望激起的感情。你安排背景。从根本上说，你是一个宣传家。如果你想表现的人物是不老实的，你就必须让他的行动表现出欺诈来。如果行为本身表现不出欺诈，你就必须显示出在那种表面看来诚实的行为的背后，有着欺诈的动机。你还可以走

得更远。你更感兴趣的是行为的隐藏的动机和它表现的人物性格，而不是行为本身。也许你希望表现在某种情境下，失败是合理的，甚至是可赞扬的；正如你会希望展示出一种行为表面看来是残酷的，实际上却并非如此。

有一种十分简单的程式，会帮助你去克服这种不成熟的短篇小说作家所会遇到的最大的困难。程式如下：可爱的人物是这样的人物，他们的行动是出自一种保护同类的动机。不讨人喜欢的是这些人，他们的行动来自一种自我放纵和自我保护的动机。这里有一个很明显的例子：一般来讲，如果你是要展现一个人物要对之作出反应的刺激因素——一只跛脚的狗，如果你又要表现一个残忍的家伙，你就会让那个角色踢这只跛脚的狗来对刺激因素作出反应。然而，这也是完全可能的，你让角色踢了这只跛脚的狗，与此同时，又使他成了一个招人喜欢，而不是惹人厌的人。比如，如果这个人在你的笔下总是怕狗的，在生活中，他最害怕的事物之一便是这样一只狗，你就可以让他踢这只跛脚狗而变得讨人喜欢；你只要表现出，他在发现这只狗的同时，又看到一个孩子或是一位妇女正处在会受到这只狗的攻击的极端危险之中；这只狗除了是跛脚的，还是一只狂暴的疯狗。在这种情况下，角色聚集了自己所有的勇气，踢了这只狗，以便把它从小孩儿或妇女身边赶走；这时，支配他行动的就不是自我放纵或自我保护的动机，而是令人满意的行为，因为支配它的是一种保护同类，或是保护他人的动机。

赢得读者对角色的赞美大体上说是一个十分简单的问题。试想你决定让读者同情和赞美你的角色，你便事先确定了能使读者感到这个人物是令人同情和值得赞赏的性格；并

且，由于这些性格是在行动中得以表现的，你就要描写角色的行动。

什么样的行动能够造成同情和赞美呢？它们有许多种，其中有些比其它的更令人满意。这个人物可以是乐天的，可以是富于幽默感的，可以是运动员，可以是诚实的人，也可以是个谦虚的人。这一切都没有什么不同，只要人物行为表现出来的性格能够使人同情和赞美就成了。如果他的行动需要加以说明，你就必须给以充分的说明。缺乏这种说明，也许是使读者对你的人物(因而也是对你的小说)不感兴趣的最大原因之一。如果他不喜欢比尔·琼斯，他就不会对比尔·琼斯遇到的事情感兴趣。然而，无论在何处，你必须始终尽可能地表现在行动中的人物。你只有观察了他们，才能表现他们。你能够区分那些由保护同类的动机引起的反应和那些由自我保护或自我放纵的动机造成的反应，那才能在作品中完全表现出你所观察到的东西。为了获得真正的成功，你必须能在读者心中造成这样一种感情，如欧·亨利所说的，它能"象扁桃体脓肿那样卡住你的脖子"。正是这种使读者按照作者的心愿去感觉人物的能力如何，区分出了谁是伟大的艺术家。莎士比亚就具有这种能力！记得在《罗密欧与朱丽叶》中，当有人问受了伤、生命垂危的茂丘西奥他的伤有多重时，他回答说：

"它没有水井那样深，也没有教堂门口那样阔，
但这也就够了，它能要我的命。"

对于这种运动家的风度我们怎能不予以赞美呢？还记得在《亨利五世》中，那个大言不惭，从没干过好事的毕斯托尔，在当着自己军中同伴军官的面被对手棒打一顿之后，仍然比周围的环境高出一筹。他是一个无赖，但即便如此，我们仍

然赞赏他的勇气。他不可能被打垮。自己爬起来以后，他就一瘸一拐地走了。还在惨败中，一个新的计划又在他头脑中形成了：

“裹伤布我要绑在这些棒伤口上，

再发誓说我在打法国人的战场上挂了彩。”

读者对小说，特别是小说中的角色所能作出的最严厉的批评之一，就是“我不喜欢，或是过去我不喜欢那个人。”这是最古老，也是最致命的批评。早在十八世纪初期，小说家理查逊写了《帕美拉》。这是关于帕美拉·安德鲁斯的故事。她抵抗了所有进攻，保持了自己的美德，最终与B乡绅结婚得到了幸福的结局。全欧洲都在奉承这本书。它是那个时代的畅销书。几乎人人都在给理查逊写信，祝贺他写了这部小说。小说里是一系列的冒险，帕美拉在其中总是结局不错。然后出现了约瑟夫·菲尔丁，他指出帕美拉虽然赢得了B乡绅（菲尔丁称之为“呆子乡绅”），但呆子乡绅并不值得去赢取；这样，就整个戳破了理查逊的名声的气泡。

在现代短篇小说中，许多设想得十分聪明的情节就由于这同样的错误而被糟蹋了。一个业余作者可以给批评家一个好的情节——也就是说，它比其它许多情节并不差。其中将有一个很有魅力的年轻人，一个足以抓住读者兴趣的要去被完成的问题或功绩；但由于他让那个年轻人去追求的姑娘，是一个不招人爱的姑娘，他就会弄糟整个小说，并使读者失去兴趣。对这种错误要极其小心地加以防范。作者可以描写一个年轻姑娘，她在小说里是为众人争求的。这个年轻人将赢得她。可是，作者却描写姑娘对母亲是冒失无礼的，在同父亲的关系中又是贪婪、专横和自私的，或者至少在同那个

年轻人交往中是以自我为中心的，而且在处理小说中的其他事件时，常常表现得相当愚蠢。

即使读者被小说情节吸引，他在结尾时还是会感到不舒服，感到这个姑娘并不值得去争取，不值得为这个奖品付出劳动；他为那个年轻人感到难过，因为他竟同那样一个女人结合在了一起。

会比这种错误招致更多的反对的另一种错误是，被描述为开始去完成某种功绩的主角没能赢得读者的同情，因而读者不能对他的成功感到任何兴趣；因为事实上，那件事情本身就不令人满意。在小说一开始就激起读者的喜爱和同情，是最为重要的。不要对这一事实视而不见，现代短篇小说实际上是关于一个招人喜爱的人物的小说。这个人物在完成式小说里，着手去赢得某种为众人所求的东西（你对这种东西抱赞成态度），他又因某种你所不赞成的人物或障碍的存在而受到阻碍，使他不能这样做，或至少是不能很快地这样做。现代短篇小说实际上是关于两个人物的小说，一个人物招人喜欢，另一个人物则惹人讨厌。招人喜欢的人物想去赢得一个众人争求的东西。这种东西可以是，也常常是一个姑娘，在以妇女为主角的情况下，它就常常是一个男人。事实上，小说还是关于你所赞成的一个人物的故事，他同一种或更多的你所不赞成的力量有了冲突，他企图赢得一个众人争相所求的东西，对这个东西你也是赞成的。

始终记住，当你并不总是同情主人公的时候，却可能对小说情节感兴趣。有一种小说叫做“流浪汉小说”，或是“无赖的小说”，它的名称来自古西班牙语的“流浪汉”一词。在这样的小说里，读者仅仅是接受了这样一个事实——这样的人物

是存在的。他并不对他们的道德品质提出质问，因为这是已有定论的了。《警察和赞美诗》就是很恰当的例子。读者首先感兴趣的并不是苏贝，而是他要去实现自己的目的的那些努力。不过，在做到这一点时，作者并没让苏贝去做那些读者在情感上通不过的事情。从道德上讲读者可能不赞成，而在情感上，他却是同情苏贝的；因为苏贝所做的事情并不包含有任何不仁慈的或是冷酷的东西。在《尤利西斯历险记》中，尤利西斯所做的某些事情，在严格意义上讲是不为人们赞同的，但他是在对一个坏蛋做这些事的，而那个坏蛋又是如此惹人厌恨，以至于尤利西斯的所作所为相比之下都变得似乎可以接受了。

对《克里姆先生的逃亡》的讨论，会有人立刻提出有关不招人喜欢的人物的问题，因为克里姆先生当然不讨人喜欢。这是一个有趣的故事，因为在结尾坏人被打败了。在这种情形下，读者决不会有片刻时间希望克里姆先生成功。他们始终不希望他成功，因为克里姆先生所做的事情全是被自私的本能支配的，而不是为了保护同类。因此，读者就总是反对他的成功。这很明显是这样的例子——考虑到读者，主角的失败倒成了一种幸福的结局。读者决不希望克里姆先生成功，因为他不是一个人们希望他逍遥法外的人。在《备件》中，主角蒙特·英格利什实际上处在和尤利西斯相同的情形中，因为他是在反对一个坏家伙。那个家伙的行事全是出于自我放纵或自我保护的动机，而蒙特的反应却总是出于保护同类或保护他人的动机。杰克·波尔顿的情形也是如此。在《一劳永逸》中，吉登·西格斯比想去做的事情为他赢得了读者的同情。无论他以前是什么样的人，在这场危机里，他的本能却是要保护同

类；即便这种本能从根本上说只是出自他要洗刷自己良心的愿望。这是一件好事，表明他一定有着好的天性，否则，他的良心就不会折磨他了。在《沉沦》中，杰宋·特威里格虽然初看上去是个不讨人喜欢的人，为了钱什么事都肯做，但是在小说结束前，一切都清楚了；当他同意做那件可怕的事情时，神志是不清醒的。在《幸福岛》里，德怀亚就象是克里姆先生。我们希望看到他失败，最终他也失败了。他所做的事情全是出于一种自我保护的愿望。

在决定式小说中，这种与自我放纵或自我保护的天性相对的保护同类的本能，造成了故事。两种不同天性之间的斗争造成了结局的不确定。在《废物》里，朱纽斯·皮波第在自己可以获利的机会和他的行为准则之间斗争着；虽然事实上并没有什么斗争被表现出来。对于最后的决定，读者是会喝彩的。保护同类的动机战胜了个人谋利的机会。在《荫影下》里，参议员选择的道路将使自己受挫，而不会使那位妇女失望。在《女人更聪明》中，妻子放弃了惩罚丈夫的机会。在《绅士风度》里，斯图克雷宁愿冒着失去家庭的好名声的危险，也不去放纵那个无赖在社会上胡作非为，向孩子们出售毒品。在《缠人的夫人》里，格雷陈·英妮丝宁愿选择她自认为是堕落的行动，也不愿继续欺骗丈夫。在《男人的麻烦》里，格鲁德所选择的是向丈夫承认自己的名誉已丧失，而不让丈夫继续受以为她是在欺骗自己的信念的煎熬。在《赝品》中，马丁·克雷普尔选择了损失近一百万美元，而不放弃一种行为准则。

当你开始考虑平行决定式小说时，你就会发现你第一次脱离了这种程式。平行场面的连接物是由道德意义或其它相

似的意义构成的。比起那种要表现出崇高的小说来，这种小说几乎从各个方面讲都是一种更高的艺术类型。这是一种存在的状况，必须得到承认。

然而，就现在来说，更相关的是这种考虑，很可能在相当长一段时间内，你不具有必要的技巧来写那些更为重要的小说。这样说是保险的，普通短篇小说作者的进步会沿着这样的进程：首先，他学习写最简单形式的完成式小说。从这里，他又进到一个在技巧上得到更为充分的发展的完成式小说的形式，并加之以道德的或审美意义的因素。对此他并不十分满意，就通过决定式小说达到了一种更高的表现形式。当他完全掌握了第二种类型时，他才达到了第三种类型——平行决定式小说：其中，主要趣味在于小说的意义。在这之后，留给他的就只有小说的最终形式了。然而，一般情形下，写作一种小说获得了成功的人，会发现编辑要求有更多的与此相同的作品，还会发现适于写这类小说的地方。但第一步是要记住，在大多数小说中，读者的兴趣产生于他视自己为某个讨人喜欢的人物的同党。

# 九、如何激发起情感效果

"让我笑，
让我哭，
让我期待。"

——普雷莱茨·英图

一当考虑情感效果时，你就是开始进行心理学方面的考虑了。几乎有多少心理学家，就有多少心理学流派；而且每一流派对感情都有不同的分类法。仅作为一个出发点，我将采用一位杰出的英国心理学家的分类法。按照他的说法，强烈的感情是基本的或主要的感情，在所有动物（人和其它动物）中，它都普遍存在。我请你从小说家的观点来考虑这五种所谓的基本感情：

（1）愤怒

（2）恐惧

（3）希望

（4）快乐

（5）悲哀

对这些分类法，你可以同意，也可以不同意。我要求你接受它们并不是为了别的什么目的，而是让你把它们作为一

种参考；它们会帮助你理解作为小说家你所面临的问题。

必须始终把读者放在心里，他的兴趣必须被激起来，而后又必须被抓住。你的成功将会同你所能创造出来的一种关于真实的暗示成正比；你必须达到逼真，或是说貌似真实。读者需要这个，因为在他看来生活是单调乏味的，他感到厌烦了。他要求你作为作家，要向他展现生活的生动活跃的一面。而所给予他的东西，又必须看来是真实的。

要清楚地把握为了影响读者都要涉及到什么，回顾一下在开始时我让你注意的简表，对你会有所帮助。




A—B是指所有时间，它沿着普通平凡的生活的水平线在流动。从这些时间里，你取出有限的一段时间C—D。你向读者描述了一个角色，读者对角色要去解决的叙述问题感到兴趣，并由此变得活跃起来，以至于使自己从普通平凡的感情上升到了感情的新高度，达到了E。在读小说的这段时间里，他不再感到厌烦；而对另外某个人产生了兴趣。要注意让读者同情主人公，或至少保持中立；当然不能让他疏远你的主角。读者首先要求的是能够摆脱厌烦。可是，你应付的是售货员所说的“心甘情愿的顾客”。读者希望受“蒙骗”。

他要袒护一方。他是奥林匹斯山上的神。由于是站在善的一边去反对恶，他又是抽象的正义。他的感情是无私的，是不带偏见的。占据他内心的不是他自己的问题，而是另一个人的问题。常常是为了逃避自己遇到的问题，他才去读别人遇到的问题。他感到了悲伤的变体——怜悯，并以此代替了悲伤；或者说不是为自己，而是为了另一个人在悲伤。怜悯是无私的悲伤，而悲伤又是五种基本感情之一。因此，要记住这位在奥林匹斯山上的读者，他的感情总是无私的；而你作为小说作者要加以考虑的基本情感是：

（1）愤怒

（2）恐惧

（3）希望

（4）快乐

（5）悲伤

不管怎么说，你要着手处理的并不是所有种类的感情。讨论所有可能有的感情和它们可能有的变体，是心理学家的任务。以上这些仅仅是为了指出你无可逃避必须熟悉的最低限度的感情种类。你必须掌握一种能够万无一失地激起这些基本感情的手法。

为了掌握这种手法，去万无一失地在读者心中激起愤怒、恐惧、希望、快乐和悲伤的感情，你所需要的只是要知道什么东西会在一般人心中造成这种感情，并据此来安排你小说中的背景。你不能假定对正常状态的任何脱离。对一般人来说，这一程式还在无法追忆的远古时代就已经在人类的相互关系中形成了。观察人类从牙牙学语时期到老态龙钟时候的行为（实际上也包括其它种动物），可以从这些确定的结

果中引出这样的结论：

爱遭到反对时会愤怒；

心愿满足时会快乐；

预期要受到挫折时会感到恐惧；

受到挫折时会感到悲伤；

在预期心愿将会得到满足时就充满了希望。

在研究短篇小说写作技巧时，这种发现会愈来愈引起你的惊奇——对写作技巧某一方面的掌握，会带来对其它方面的融汇贯通。通过描写一个在行动中的人物，你着手在读者心中造成一种情感方面的反应。为了使读者为主角感到恐惧，就必须使他意识到某种可能遭到的挫折，也就是说必须使他意识到一个可能会失败的目的。为了使他产生与主角有同感的愤怒，就必须让他意识到一种当众的冒犯。使两种力量相聚是场面的第一步骤。指出驱使这些人物之一的一个目的是场面的第二步骤。主角的敌手在其后的场面中所做的每一件事，都是要阻止主角去实现他的目的。这就获得了叙述趣味；而通过激起读者对主角的敌手的愤怒，以及由于预知主角的挫折而感到的惧怕，它又获得了情感方面的趣味。这样，在着手获得情感方面的趣味的同时，你又获得了叙述趣味，发现自己是在写一个场面。

在这个场面里，主角为了完成自己的目的所做的每件事都有一种叙述趣味，因为它在那个场面中是一种促进因素。它也在读者的意识中激起了一种满怀希望的情感反应，因为读者预计到了由于主角实现了自己的场面目的会带来满足。每一个场面的叙述目的都必须展现在读者面前，因为主角和他的对手的交替的行动提供了这一场面中的促进的和阻碍的

叙述转折点。由此，读者意识到了一种希望和恐惧的感情的交替。这样，你就获得了叙述好奇心，也就是悬念，或是好奇心加期待。同样，你还发现自己获得了戏剧趣味；因为在场面的第一和第二步骤中，你展示了对冲突的预示；而在第三步骤（在主角和敌对势力之间的交流）中，你使两种力量展开了冲突。

快乐和悲哀是你可能选择的两种感情。当读者认识到在一场交流的结尾主角是成功的时候，他就感到了快乐。当读者认识到在一场交流的结尾主角遇到了失败的时候，他就感到了悲哀。在两种情形下，悬念都让位给确定性了。只有在读者知道交流已经结束时，他才会感到或是快乐或是悲哀。必须有最后的行动。通过这个最后的行动，你获得了叙述趣味。这是场面的第四步骤。由于它是灾难或是对于灾难的逃避，你也就获得了戏剧趣味。由于读者会或是感到快乐，或是感到悲哀，你还获得了情感趣味。

除了最后一个场面，在小说所有场面中，场面最后行动只对于那个场面的叙述问题来说才是最后的。但是（对此你不能有片刻的忽视），就你小说的主要叙述问题来说，它却并非是最后的行动。对于情节价值的辨别力将引导你领会其中的含义，以使你尽可能长久地保持读者对整个小说结局的悬念。这样，你就会在你的叙述意识的指导下，让所有场面（除了最后一个场面）的最后行动都是主角的一次挫败。这些挫败一定不能是出于主角自身的过失。如果对合情合理的要求需要主角在实现场面目的时有一次暂时的胜利，那就要在第五步骤中表现清楚，主角是生活在最终的失败的阴影下的。以这种方式，通过让同类保护的本能去激起主角的反应，

你就使得读者同情主角；与此同时，你又使读者产生了人类所能有的最崇高、最无私的感情——怜悯，这是为了别人的失败或挫折而感到的悲伤。此外，当主角终于成功的时候，你还允许读者感到了一种完全的、纯粹的、和无可非议的快乐；因为这种满足是在每一个场面结束时暂时的失败和挫折之后到来的，而在每一场面结束时所提出的成功的可能性又非常遥远；为了这一理由，它更值得称赞。

"让他们笑，让他们哭，让他们期待"，这一劝告对短篇小说作者就象对剧作家一样是合理的，而它原本是对剧作家提出来的。这自然是假定作者对题材要熟悉，并有能力把它们组织进一个格局或情节中，同时还要知道印象的、叙述的、戏剧的和情感的价值。使他们期待纯粹是一个叙述问题。使他们笑和使他们哭是一个激起情感的问题。仅仅了解题材是不够的。仅仅埋头在题材中、情节梗概中、人物塑造中和背景中是没有用的。识别、归类和安排题材是技巧问题的一个重要的部分；但也仅仅是一部分。真正的技巧是在于以这样的方式来结合这些材料，使读者能意识到你所希望有的印象和情感方面的效果。如果不能造成一种情感方面的反应，你就不能成功地写作。只认识到题材的潜力还是不够的，为了读者，你还必须发展它们。这条关于"让他们哭，让他们笑"的劝告，可以追溯到福楼拜。

在向莫泊桑谈到作家的任务时，福楼拜说："公众是由许多群人组成的，他们向我们喊道：

'安慰我，
娱乐我，
让我悲伤，

让我同情，

让我梦想，

让我欢笑，

让我战栗，

让我哭泣，

让我思考。’”

福楼拜提到的所有这些人，除了其中的“让我思考”那一群以外，都希望作者能影响他们的感情。而持有异议，喊着“让我思考”的那伙人，在短篇小说读者中只是微不足道的一小群。当绝大多数人对作者从小说中引出的意义感兴趣时，他们只把这种意义看做是副产品，直截了当地说，他们之所以读小说，就是为了逃避厌烦。对于多数读者来说，小说是对生活的一种逃避。小说必须有趣这一点自不待言；但由于读者从生活中转向了小说，又沉浸在其中，这就为宣传家提供了极好的机会。在这样一个机会中，又有着一种严肃的责任——向读者展现真理的外表。在写作中要表现什么思想意义，这纯粹是你个人要考虑的事。这里，你的艺术良心将会指导你。

但是，不管你的写作仅仅是为了娱乐，或是在娱乐之外还为了教育，你的主要目的是要把读者从普通平庸的感情水平提到一个新的感情的高度。因此，你必须能以合情合理的准确性来预知读者所会有的反应。你必须能施给他一个符咒，使他意识到一种关于现实的暗示。你打算从情感上激动他，这就意味着你必须首先诉诸于他的感官；因为情感是观察者的感觉和感情的总和。你希望有的效果将决定你对题材的处理。依照你心里所希望有的特殊的情感效果，你将强调

小说中的某些因素，以使它们促成这一效果。

就象有许多种类不同的趣味一样，也有着许多种类不同的情感效果；而且，象很少有纯而又纯的趣味一样，也很少有不加掺杂的情感效果。在同一个场面中，一个插曲可能会使读者去怜惜受到凌辱的女主角，而另一个又会造成他对坏蛋的愤恨。有时，一个个插曲迅速地接踵而来，使读者在愤怒和怜悯之间受到煎熬。但为了体验到各种感情反应，读者就必须首先把自己交到作者的符咒之下；这样他就真正进入了作者使行动发生在其中的背景，看到了貌似真实的人物，又看到了好象是在实际生活中发生的事件。

由于你的任务是使读者能超脱自己，作为艺术家，你就必须找到一个有趣的开头。你必须使读者立刻被你迷住。再进一步，你还必须保持你的迷惑力直至小说结束。要这样做，最有效的办法就是去激起读者的某种情感反应——一种情感效果。你必须以这样的方式来确保这种效果，就是根本不让读者意识到你的手法。你的机器一定不能吱吱嘎嘎地大作其声。虽然你在玩牌时暗中做了手脚，你却千万不能让你的牺牲者看到你从一副牌底下抽出一张王牌来。一种印象越是微妙和难以觉察，也就越是难以传达。另一方面，你也不能做得过火；如果同情和怜悯是你的目的，你就必须避开过分的伤感。你可不能象那位波士顿的牧师，他每当知道自己该哭的时候，就装模作样地拿出了手帕。你的结构必须是隐而不露的。你实际上是一个魔术师，是在隐藏什么东西。为此，你用了最确保无虞的手段。你转移了你的牺牲者的注意力。你并不向他说，"准备好哭。"相反，你只是给他讲了一个故事。他觉得他的哭只是一个无意而来的副产品。你却知

道得更清楚。你知道正常的读者一定会哭的。在小说开头的段落，你就选择了事件，指挥着小说人物的反应，又强调背景中的某些细节；这些都是为了使读者能在小说进行到某一点时流泪。如果在那个点上他哭了，你就是成功地造成了你所希望有的情感效果。

你们可能见到过人们扔开一本书或是一本杂志，嘴里嚷着："荒唐！""废话！"或是"不可能！"这些读者就没有被作者迷住；虽然作者无疑在读者心中也造成了一种情感效果，但这却不是他所希望有的。他之所以会失败，是因为读者发现小说中的某些东西是不可信的。你可以把这一点视为金科玉律——实际上，一个合格的小说家通过细节的渐次调和，能使任何事物变得合理可信。正是通过坚持不断的和反复的细节描写，你获得了真实性。当然，你要始终牢记，你是可以清清楚楚地看到一件事物的，而读者却不象你那样了解事情的始末，也没有你所具有的那种视觉的清晰；对他来说，你书中所有的人物都是陌生人。一定要使读者相信他们都是真实的人物。他也许熟悉，也许不熟悉你小说中的背景。你的背景必须能给他以你所希望有的印象。一定要使他相信你选择的危局是合情合理的。为了获得趣味，你就必须获得可信性。因而，你一定要使小说中的任何事物对读者来说都是一清二楚的。

"难道我就不留下什么东西让读者用头脑去想吗？"惊呆了的年轻作者问道。回答是加以强调的"不"。小说的目的就在于影响感情。它仅仅是通过真实的外表，来抚慰头脑中反对沉溺于情感里的理智部分。只有在有必要去消除怀疑的时候，它才诉诸于头脑。只有在建立真实感的时候，你才诉诸

于理智。如果读者不相信你的小说是真实的，通常他就会失去对它的兴趣。

细节的渐次积累是在读者有机会怀疑小说中的事实之前去解决问题，使一切在读者看来都是不可避免的。不是在小说人物发现自己需要武器之后，而是在这之前，你就要写他在一个方便的地点藏了一把刀，又让他经过那个藏刀的地点，并注意到了它。这就是一些职业作家所说的“藏刀”（也可称之为“埋伏笔”——译者注）。

同样，当你写的某些东西，看来同你在前面说到过的东西自相矛盾时，就要马上说明这种自相矛盾，以免读者有机会去怀疑。

如果读者失去了对你的小说的兴趣，或是根本没表现出兴趣来，那就是你的过错。“对索然无味是没有回报的。”

如果你了解自己的题材，并能发挥其潜力，你就可以从头至尾抓住读者。为了做到这些，你就必须想着那个你要去赢得和抓住的读者，那个心甘情愿的顾客；他的情感愿意受到你所希望有的任何控制，那种情感是什么无关紧要。你可以希望在读者心中造成宽恕的、悲哀的、自尊的或怜悯的感情，或是感情全部范围里的任何其它种感情。有一件事是确定的：无论你希望有什么样的效果，你必须通过技巧来造成它。有时技巧是出于自然的，几乎是无意识的；但它还是技巧。

根据你作为艺术家和小说家的能力，根据你对于题材的掌握，你将使读者看到你所希望他看到的，相信你所希望他相信的，感到你所希望他感觉的。题材会是同样的：选来说明人物性格的事件、背景、叙述危局或转折点。通过把这些

因素结合起来，你试图去创造某种印象；除了读者因小说人物的行动而引起的感情之外，它还将造成一种确定的情感效果。通常，这会是一个选择的问题。当我们讨论背景和人物描写的时候，你将会发现，印象总是通过运用某些手法造成的，而作者又总是自己题材的主人。

那些对于作者选来说明背景或描写人物事件来说是正确的原则，对于作者主要选来造成叙事格局（通过展现情节危局）的事件来说，也同样是正确的。

你可以记下有关选择的规则如下：

"插曲（单独一种力量的单独一次行动）是最基本的描述单元。在情节中对于单独的叙事效果的需要，要求它或是单独地，或是与其它插曲相结合，在情节中形成一个危局。选择主要是为了情节趣味。"

对于危局中的插曲，必须是以这种方式选择出来的——它们凭本身的资格，除了是危局外，还要能给读者以一种影响。此外，它们还要是这样的危局——是小说人物对作者让他们接触到的刺激因素的反应的合乎逻辑和合情合理的结果。简言之，它们被选出来，就是要造成印象、背景和角色，以及情感效果和戏剧效果。

一般地讲，形成小说危局的插曲主要是被选择和安排来造成悬念的："让他们期待"，为了"让他们哭"或"让他们笑"，或是使他们体验到其它某种情感反应，当你在某种程度上依靠背景的时候，你主要靠的还是在行动中表现角色对刺激因素的反应。由于你写作小说的最终目的是要造成一种情感，你就要把你的情节格局仅仅看做是实现那个目的的一种手段，这就是为什么我坚持要求你花大量时间来练习写情节梗概，

这是为了使你不再惧怕构思问题，使你看到构思问题本身不过是一个简单的技术过程；这特别会使你认识到，为了有利于造成充分的情感效果，没有哪个情节组织是刻板到了不可变更的地步的。

正是在这种对于插曲（小说中的事件）的选择中，你会受到你希望造成的情感效果的考虑的引导。并完全控制着这种效果。你事先决定了你希望有的效果，在描写那些特殊事件时，你就会强调那些确实有助于造成那种效果的事物。这种情感效果不会，也不需要总是单一的。但是，对于你希望有的效果和你希望传达的印象，已经有了明确的决定，你就要用看来是最合适的手法去造成那种印象或效果。有两种考虑是必须始终牢记的：

(1)如果这种感情是微妙的，那就必须由被艺术地精选出来的细节来反复激起它。

(2)如果这是一种基本感情，强烈、有力、容易理解，这时你关键就是要克制自己。

给读者造成的情感效果将由以下因素引起：

(1)角色的行动；

(2)背景的印象或感染力；

(3)情节中的转折点；

(4)你自己的解释性的评论。

在激起这些基本情感的过程中，你关键是要抑制自己。这就是一个"行动比语言更响亮"的例子。有事实就足够了，不需要再加以解释。以下是萨克雷的《名利场》中的一个例子：爱米丽亚和乔治刚结婚，她在布鲁塞尔等候着从滑铁卢来的消息。

"在布鲁塞尔再也听不到炮声了——英军追击了好

几英里远，夜暗笼罩了战场和城市。爱未丽亚正在为乔治祈祷；他却被一颗子弹穿透了心脏，扑倒在地，死了。"

怜悯之情涌上读者心头，这是爱未丽亚的巨大损失。

再举欧·亨利为例。他知道怎样造成他希望有的效果。在小说«回合之间»里，当他希望读者能从人物之一——一个爱尔兰女人那里得到消遣时，他就描写那个女人为了邻居小孩儿的丢失而大伤其感。这就是欧·亨利怎样做的：

"'乔恩，'她伤感地说，'莫菲太太的小孩儿不见了。城市这么大，小孩儿真爱丢。他才六岁呢。乔恩，如果六年前我们生了孩子，现在也就这么大了。'"

在这之后，好斗的天性又占了上风；为了那个如果在六年前生了现在该有六岁大的孩子的名字，这个女人又和丈夫争执起来。

当你在掌握技巧方面有所进步的时候，你会越来越意识到，小说的效果究竟是印象的还是感情的，将主要是由人物和背景来决定。我们已经看到了怎样造成这些效果。我们看到，如果要使读者感到小说人物所处环境的荒凉或美丽，我们是能有意识地做到这一点的。我们还看到，小说人物对读者的影响，是通过展现在行动中的人物来获得的；以这种方式，人物的性格特征就会一目了然。福尔摩斯是一个目光敏锐的观察者，但我们发现这一点并不仅仅靠作家的陈述，而是通过这一发现才认识到的——华生每天要上一段楼梯，却从不观察，而夏洛克·福尔摩斯却知道那段楼梯的台阶的准确数字——。我们看到了在行动中的他。再举一个例子，我们知道茂丘西奥是个堂堂正正的好汉，这是因为在

生命垂危的时刻，他还在对自己的伤口大开玩笑。对于福尔摩斯和茂丘西奥，读者都是表示赞赏的。在前一种情形中，赞赏是理智的；而在后一种情形里，赞赏则是出自感情和同情心。也可以两方面都具有。你选择了你想要有的效果，你让小说人物那样行动，以便造成这种效果。

适用于由背景和人物造成的效果的原则，同样也能运用于叙述或情节危局。趣味和可信性是极为重要的。如果你希望读者喘不过气来，你就要用一个会使他们喘不过气来的插曲。你不能描写一个人在弯腰捡一根棍子，而要描写一个人在飞驰的火车的前方步行，或是从十五层高的楼房的窗子里跳出来。这使得插曲引人入胜；但你要小心，它还应是合理可信的。

现在这一点是很清楚了，你越是了解小说写作的某一个方面，你就越可能在其它方面也获得成功。你就不会让茂丘西奥的行为象是福尔摩斯的，也不会象是那个为了一个小孩儿的走失而伤心的爱尔兰妇女。你的人物、背景和事件会紧密地结合在一起。福尔摩斯的才能在一篇描写南海岛上的爱情的小说里是不会显得有用的——事件不合适。由此，我们合乎逻辑地得出了以下结论：

你挑选人物、背景和叙述转折点，以使它们能在最大程度上相辅相成。以这种方式，你将会最为成功地在读者心中造成你所希望有的效果。在选择过程中，你会始终受到对趣味和可信性的要求的指引。检查你的成就的办法是这样的，你对自己说，“我的小说是由一些不同的场面组成的，它们被选来主要是为了小说趣味。每个场面通过在结尾时形成整个情节中的一个重要的转折点，来对那个中心的、独特的叙

述趣味起到自己的作用。此外，它还必须造成对于现实的暗示。角色通过他们的反应，必须如我所愿地赢得或失去读者的同情。背景必须能造成我事先就决定要有的印象。不过，最为重要的是，读者必须能感到我所希望有的情感反应；否则，作品就是一个失败。

# 十、了解题材

我相信你会回想起来，在引言部分里，我曾谈到了一些作家认为是存在于不同种类的写作之间的区别。有一派认为，写作主要是为了娱乐；另一派则说，此外它还必须富有教益。这是个人爱好问题。你必须决定自己愿意站在哪一边。然而，考虑到题材问题，这种因素却是不必在意的；除非是说，如果你想去说教，那就要在只是为了娱乐而寻找的题材中再加上额外的材料。尽管如此，一般来讲你这样说也是没有问题的：不管你是打算去娱乐还是打算去说教，你所要处理的题材总是相同的。于是，这一点便十分重要——你要学会明确无疑地去区分刺激因素、角色和角色的反应。

在这一讲里，我们将专门探讨这些问题。其后，我们还要着手研究其它许多有关短篇小说写作的更深入的问题；它们都是取决于或来自于这种基本的分类：刺激因素、角色和角色对刺激因素的反应。

这一结合体并不仅仅是一种基本的分类，它还是一种基本的和重复的格局。你让读者知道有着某种刺激因素，而你小说中的角色也意识到了这个刺激因素。你让读者知道了角色的外貌，然后你又描述了角色怎样对刺激因素作出了反应；也就是说，你描述了角色对那个刺激因素做了什么，说

了什么，感到了什么，或是想到了什么。

刺激因素就是任意一种激起小说人物去想，去感觉，去说或去行动的东西。

角色就是小说中的一个人物。

角色的反应就是角色在意识到了刺激因素以后所想、所说或所做的事。

这一讲的目的之一就是要告诉你，这些刺激因素、角色和反应是很容易分类的。在这个世界上，只有十种刺激因素。引用吉卜林的话说："你可以插上清晨的翅膀，围绕地球振翼而飞，直到你死去"，你将会发现的还是这些刺激因素的分类。

（一）完整的背景

"这是一个年深月久而令人感到亲切的房间，又高又大。在它那华丽的天花板上，一群体态丰腴的女士姿势笨拙地躺在那里。笨重而摆放凌乱的家具，褐色、金黄色和红色的丝绒看来还不是那么破旧。从三扇高大的窗户的打开的百叶窗里，可以看到老一套的景色。式样相同的两条游艇，带着红色、黄色的提灯泊在水面上，许多平底船包围了它们。在小提琴和吉它的不知疲倦的伴奏下，从两条游艇上升起了清越的女高音，唱个不停，彼此不管不顾的。"

——《怀念洛特夫人》（科斯默·哈米尔顿）"

（二）部分的背景

"有一幅描画维多利亚女王加冕典礼的石印油画，起了个令人惊奇的名字——'请尝尝休斯的酵母'。"

"桌上有一本皮面烫金的精装书。"

“从厨房里飘来烘烤咖啡的香味。”

(注意：所有完整的背景都是由感官印象的总和构成的，不管你要诉诸于它的是视觉、嗅觉、听觉、触觉还是味觉。因此，任何物体、气味、声音等等，都是一种部分的背景。许多有经验的小说家认识到了这一点，便尽可能多方面地诉诸于不同的感官。而另一方面，经验不足的作者看来却满足于只是依靠视觉来造成印象。完全不在行的作者的标志，是他不能通过诉诸于感官来引起任何感情。在这一讲以后的部分里，对这种要求将加以详尽的探讨。)

(三) 角色在小说中的形象

不久，他看到了“一个身材高大的家伙，穿着特号的蓝衣服，纽扣扣得整整齐齐的；砖红色的脸膛上方是一头粗浓蓬松的白发，好象是患了白化病的一朵菊花。他站在游艇跳板的一头，用手势划着大圆圈，象是在向他示意。”

——《弗提明古市市长》

(玛乔里·斯通海姆·道格拉斯)*

“医生是个大块头，很胖；他胖得几乎眼睛都要被松软的肉褶子给埋住了，每当弯腰用听诊器时，他都要呼呼直喘。”

——《阔如仓门》(卢西恩·凯利)

(注意：在向读者描述小说中的角色时，记住角色的形象和他的性格之间的区别是极为重要的。前者纯粹涉及到外表，后者则涉及到角色的内在的特点。)

(四) 动物

“椅子上蹲着一只滚圆肥胖的白毛哈巴狗，它有一

个突出的下巴。”

（五）一种小说角色必须对之作出反应的条件或事态的存在。

“他把节约下来的钱都投资到一项很有希望的投机事业中去了，结果投机事业失败，剩下他一文莫名。”

——《最嘹亮的声音》（玛格丽特·舍伍德）

“布雷克又加上一句：‘我们把每张皮子、每磅骨头和每磅油都卖了，我们还有四十个尤皮斯克的女人给我们搾蓟子，每个花了五十块钱。’”

——《回到神的国度》（詹姆斯·奥利弗·科伍德）

（注意：在第一个例子里，事态的存在是由作者的话表现出来的；这是叙述的方法。在第二个例子里，事态的存在是通过小说里一个角色的话表现出来的；这是戏剧的方法。两种方法用哪一种都可以。）

（六）小说人物表示的看法

“象那个男人那样眼睛里透露出这种眼色的人，肯定是会成功的。”

（七）角色的话

“先生，和那个新来的孩子握握手，说声对不起。”

“你让步了算你运气。”

“夫人，一位女士想要见您。她说事很急。是约翰·哈维夫人。”

“好吧，如果你愿意，就那么放吧。”

（八）小说人物的细小的或微妙的举动

“布朗比先生清了清嗓子。”

"老海索普摇摇头。"

"哈维夫人向前弯过身去，颤抖的小手在摸索着什么。"

（九）小说人物的剧烈的行动

"她甩开了他的手。"

"他把书猛扔到房间的另一头。"

"他挥手照吉米的脸上来了一拳。"

"他的右拳飞快地击向对手的下巴。"

（十）自然力的行动

"钟乳石从洞顶上掉了下来。"

"太阳在东河上升起。"

小说中的角色只有三种类型：

人；

动物；

自然力；

总是有这种可能性，认为小说中的角色就是在同一个人身上的相互冲突的力量；但这是一种容易造成混乱的分类法。把这种不同力量之间的冲突看做是对同一个刺激因素（甚至是对不同刺激因素）的不同反应之间的冲突，问题就会变得更简单一些。一个角色对刺激因素的反应，可以很幸运地被置放于一些简单的分类之中。角色对刺激因素的反应，要通过一种表情的变化。

例如：他满脸通红。

他脸色苍白。

他皱起了眉头。

一种微妙的或细小的举动。

例如：他清了清嗓子。

他用指节敲打着桌子。

她向前弯下身去。

一种剧烈的举动。

例如：她甩开了他的手。

他把书猛扔到房间的另一头。

他挥手朝吉米的脸上给了一拳。

他的右拳飞快地击向对手的下巴。

语言

例如："先生，和那个新来的孩子握握手，说声对不起。"

"你让步了算你运气。"

"夫人，一位女士想要见您。她说事很急。是约翰·哈维夫人。"

"好吧，如果你愿意，就那么放吧。"

人物的思想感情。

例如："他感到了一种令人苦恼的胜利感。"

"他知道他们是些无赖。"

**在检查我向你举出的一些有关角色要对之作出反应的刺激因素的例子和角色对刺激因素的反应的例子时，你一定会为两者之间的一致而感到惊讶——细小的和剧烈的行动，以及角色的话，一方面被列入了刺激因素的范畴，另一方面又被列入了反应的范畴。这种显而易见的矛盾是很容易解释的。如果角色甲对角色乙说话，对话就可能是这样进行的：**

甲："你能肯定名字没有搞错吗？"

乙："能，当然能。你不是以为我糊涂了吧？"

甲："我会注意你脑子到底是怎么样的。"

乙所说的"能，当然能……"的话是他对刺激因素的反应。而引起这种反应的刺激因素却是甲的话"你能肯定……"。乙的话除了是一种反应以外，它还是甲以下反应("我会注意……")的刺激因素。

角色言行的这种双重特性——是刺激因素的同时又是反应——，在小说人物身上是真实的。一个人可以进到屋里，见到了另一个人。前者是角色，后者则是他要对之作出反应的刺激因素。当前者的反应又造成了后者的再反应时，它就变成了刺激因素。乍一看来这可能显得有些混乱，但在对有关短篇小说写作的问题有了更清楚的了解以后，你就会发现这也并不难。一当你把握了着眼点的问题，要区分作为刺激因素的人物和作为角色的人物的原因也就一目了然了。

不过至此，一种结论也就无可避免了：现代短篇小说是一个人对于自己或他人对一些刺激因素的反应的描述，这些反应被安排进一种有着叙述转折点的格局中。

由于短篇小说是一种艺术形式，而一切艺术又都要靠对感官印象的总和施加影响，你选来描述的刺激因素就要有双重的目的：

(1) 形成对感官的感染力，在读者意识中造成一种情感的印象。

(2) 造成角色反应的原因，这种反应向读者显示了角色的性格特征，并形成了小说的格局。角色的每一行动（无论是微妙的还是剧烈的），角色的每种思想感情都是，也必须是对某种刺激因素的反应。仅仅描写一些刺激因素和对它们的反应，是不能构成一篇短篇小说的。没有某种情节或是危

局或转折点的格局，也就没有小说。

然而，这一点也必须始终牢记，在一篇好的短篇小说中，这种格局或情节同真实感应当是紧密相连的。毕竟，区分出第一流作家的是描写，而不是构思。只有情节是不够的，可能会不大令人信服；可能对感官的感染力会不够（而正是它造成了真实感）。这种对于现实的暗示可能会由于角色的一个意义不明确的反应而变得不可信。有时，角色的反应令读者迷惑不解，作者到底打算把他描写成具有什么样性格的人呢？这里，过失就在于描述了。有时，作者的蹩脚的描述会使读者对小说人物的真实性格产生错误的理解，还会使他感到小说枯燥无味；因为他对角色的看法同作者原来打算让他有的看法要大相径庭。最后，描述即便是真实的，也可能缺少活力，因为它缺少足够的戏剧性。

这样，对艺术的考虑就要求你要描写有关刺激因素、角色和反应的形象和印象。而对叙述的考虑则要求造成这种印象的事件要能进入或引出情节危局或转折点。如果事件是戏剧性的，读者的兴趣就会更快地被激起来和抓住。依据你对不同角色的不同性格区分的清晰程度，读者将会或是赞成或是反对你小说中的角色。一开始就在这两者之间作出明确的区分，效果将会更好——一种是读者在读了你对日出、婆娑起舞的树或是一艘在浪巅上的船的描写后所获得的美的印象，另一种是当你读到一个壮大的狠心汉在揍一个孱弱的肺病患者时所感到的愤怒的感情。

所有这些考虑，将决定你对题材的取舍。不过，每篇小说的核心是一个由刺激因素和反应构成的单元。在判断你要使用的刺激因素和反应是否合适时，你必须从艺术的角度加

以检验，确信它们能够在读者的意识中激起一种情感印象。在了解了叙述安排的原则后你就会这样安排事件，使它们导向情节转折点或危局。

其后，你将有机会对戏剧特征作一个综合的研究。当你把握了这个问题后，你就有了明确的尺度，使你能确定自己小说中的描述单元是否具有戏剧特征。这时，也只有在这时，你才能以一种合理的准确性来预言这篇小说是否能赢得读者的同情和兴趣。

所有这些衡量题材的过程都是彼此分离和性质截然不同的。对它们只能分头处理。不过，对一种过程的掌握通常会带来对另一种过程的掌握。虽然在一开始，它们看来是令人生畏的，但通过实践，它们就会变成一种下意识的行为。在没有做到这一点的时候，你的写作就不可能是成功的。然后，你将会发现，所有这些过程都结合在了一起。

因而，你了解得越多，你能意识到的也就越少；你意识到的越少，你笔下的东西就越可能显得自然。如果你对形式有所了解，你就不会对形式作出错误的选择。这样，对于形式问题的了解对你就有着无可估量的价值。

你用以描述你的小说的形式既可以是叙述性的，也可以是戏剧性的。以戏剧形式描述的一篇作品，比起一篇以叙述的形式描述的作品来，更可能具有戏剧特征。仅仅为了这个理由，戏剧的形式就比叙述的形式更为可取，如果你希望获得戏剧性的话；而在你希望造成印象时，用描写的叙述形式就要好一些。记住，戏剧形式的最显著的外在特征，就是小说里的语言用的是角色的话。*

你会发现，作品中运用叙述形式的部分所涉及到的是背

景、部分背景和人物形象的感官印象；而以戏剧形式出现的部分所涉及到的却是角色之间的口头上的交流。一般来说，这种区分是合理的。印象和信息是以叙述的形式传达的。这样，就获得了可信性和合理性。而在绝大多数情况下，却是通过以戏剧形式表现的材料来使读者意识到题材的戏剧性的。这样，你就使读者感到了兴趣，并在感情上决定了自己要站在哪个角色一边。

在写作现代短篇小说时，能够区分这两种题材——一种能使自己自然地在叙述形式中得以表现，另一种则最适于以戏剧形式表现——，是你成为合格的小说家的第一步。因为这就是这种情形，在其中，你会马上就面临这种必要性——以我曾指出的分类法来看待你的题材：

关于刺激因素的印象，

关于角色的印象，

这些一般来说是要以作者的话和用叙述的形式来加以表现的。

而角色的反应

则通常是角色的话，以戏剧的形式来表现它最为有效；当作者认为有必要去防止对话的单调和保持你已经给读者造成的某种印象，或是按照自己的意愿来引导读者对角色的好恶之情时，他就加入插话，使上面所说的一切显得更为可信。

当你学会了不仅仅以这种方式来观察和区分题材，而且还会用另一种方式（它使你能按照其它的要求来评价和估价你的题材）来这样做时，你就能自认为是一个以短篇小说为手段的合格的小说家了。以后我们再详细探讨这个问题。我

现在要向你强调的是，写小说是为了读的，而除非是一好小说，不然人们不会去读它。你必须有某种标准，通过它，你能预言一篇小说是否会被认为是好小说。只有在这个时候，你才是开始用小说的语言来思考。学外语的人们发现，直到他们开始用那种语言来思考的时候，他们才真正掌握了那种语言。这也会是作为小说家的你的一种经验。只有当你开始用小说的语言来思考的时候，你才能被称为小说家。

从事任何行业的专家都是这样一些人，由于他长期兢兢业业地从事那一专业，他就遇到过这一行业所会有的种种技术问题。新手和内行之间的不同，主要是在于精神状态，在于对待自己题材的不同态度。新手往往踌躇不决——他缺少经验所造成的自信。而内行则对自己充满了信心。在所有行业和专业中，情形都是如此。对作家这一行业来说，情形就更是这样。在新手看来是令人无可奈何的问题，却不会使成熟的作家感到片刻的疑虑；因为这种问题他见过的太多了，他出于自然就知道一些可能的解决办法。

职业作家会告诉你，在写作小说的过程中，他任务中的三个阶段在没动笔之前就已经存在了。这三个阶段或过程是：

（1）观察和分类阶段：在其中，你对足够数量的素材进行观察和分类，以便自己能有充分的选择。有时，与此相结合的还有第二个阶段——记录。

（2）记录阶段：在这一阶段，在已经观察到素材并将其分类后，你记下它们，或是以粗略的笔记的形式，以备今后不一定什么时候使用；或是把它们作为你计划中的小说的一部分。

（3）构思阶段：在其中，你安排事件时，着眼于在小说

展开过程中叙述危局或转折点的出现。

对这些阶段中的每一阶段，你都要完全的加以掌握，直到它们溶入你的潜意识中；这样，你就能全心投入小说写作的两个真正是艺术性的阶段了——一是动手写小说的初稿，再就是修改它，使它表达得更加明晰和恰当。只有在这时，你才能真正感到自己是在以小说的方式对生活作出反应；也只有在这时，你才能感到自己是用小说的语言在思考。

那些想写作而又没动笔的人，有两种借口来为自己辩解。首先是“我没什么可写的”；再就是“我有很多想法，但没法把它们安排进情节里去。”

许多人情愿承认自己手头没有题材或是没有构思能力，却没人愿意承认自己没能力写好。他们看来是抱着这种念头，在创作一篇精致完美的小说的过程中，写作只占很小的一部分。然而，十分奇怪的是，被编辑们打回去的小说，往往更多地是因为它在描写和写作（小说靠它们被讲述出来）方面的不足，而不是在于题材缺乏独创性或是没能恰当地安排这些题材。通常经过认真的删改，这些不足就可以被消除的。有关完美的写作，福克斯最先说过：“轻松的写作带来了极为困难的阅读。”如果作家对自己的初稿就感到满意，他也就是太容易满足了。风格的巧妙和魅力来自大量的和经常不断的修改。学习写作的方法就是反复改写。学会搜集素材是容易的；承认自己在修辞方面有欠缺和在风格方面的笨拙的人还是有希望的；不会构思的人也可以被教会构思；但那些不愿意修改自己作品的人却几乎是没什么指望了。思想的刻板和僵化对于在小说写作中取得成就来说是致命的，因为这通常说明了想象力的缺乏。

内行懂得这些。他改变题材，变换安排题材的顺序；他修饰措词用语、重写句子，而且在自己没有满意之前，经常要整段整段和整页整页地重写。另一方面，生手通常却是急于把自己的东西付印，为自己的作品感到骄傲，并害怕任何批评；这使他会把显然不合格的东西寄给编辑，这些东西直言不讳地喊道："我是生手写的！"造成这种现象的主要原因是，这个生手并没有掌握充分的素材。他没有足以使他动笔的素材储备。他不能改动，是因为他没有可以拿来替换的东西。

如此缺乏弹药储备的作家是注定要打败仗的，因为这里象在其它地方一样，"神是站在火炮最多的一方的"。但是，说你缺少素材，就是对你的弱点的一种供认，就是在直接承认你的无能。每当我听见有人说："我没什么可写的"的时候，就记起了德国战争英雄布卢彻所说的话。他访问了伦敦，在那里受到了盛大的欢迎，其中包括坐在一辆金碧辉煌的马车里驶过街道。当年轻的英国人问他对伦敦有什么印象时，是期望他会说些令人愉快的和殷勤的话的；可这位率直的德国老人却只是说："一个多么值得加以掠夺的城市啊！"

今天，如果你想为小说找到题材，只要看看自己周围就行了；一旦你睁开了双眼，你就会象布卢彻那样喊道："一个多么值得加以掠夺的地方啊！"整个世界都是小说的题材，因为小说不过是试图给人以一种关于生活的暗示。然而艺术和生活之间的不同在于，生活是混乱而无秩序的，原因和结果之间的关系是不容易追溯的；而艺术家在向观众（听众、读者）展现自己的题材之前，就已经对它进行了选择和安排。当然，他更高的目的是要捕捉和保持美的那种难以捉摸和瞬息即逝的闪现。作为作家你是一个艺术家，同时还是工匠和技师。作

为艺术家你对人和地点是有洞察力的；可除此之外，作为小说家，你还对那些人在那些地点发生的事感到兴趣，这些事件给了人和地点以另外的小说趣味。你首先意识到的是题材在它的安排以外的情感方面的感染力。叙述对你的手法的要求是要就题材的可用性和进入格局或情节的安排进行分类。你对趣味规律的了解(这你会在课程后面的部分中学到)，将使你能够估价题材的戏剧性。

你将会知道，搜集素材不过是象儿童游戏一样容易。你只需要记住小说不过是一个人对发生在自己或他人身上的事的记述。这些事给你留下了印象，却不一定是你亲自经历的；你知道它们，这也就够了。你可以是亲眼目睹了它们，也可以是别人告诉你的，或是你从哪里读到的。你必须把生活看做是在行动中的力量，并学会用这种方式来表现你的观察的结果。对小说作家来说，生活不是静止不变的，它是由事件组成的。从根本上说，是刺激因素、角色和角色的反应构成了生活。你必须学会用这种方式来进行观察。

观察是在先的。没有观察，在其后的任何阶段里就不会有成功的创造。许多有抱负的作者不知道怎样去观察；有经验的作家却是知道的。然而，新手和内行却要经过同样的阶段。他们观察素材，选出一些加以使用，然后向读者描述它。有些幸运的作家下意识地把自己的印象记在记忆力的便笺簿上；但多数人却没有这种幸运的天赋，他们的记忆力很差。这就是为什么聪明的作家要依赖于记录下自己观察的结果，并把它们写成笔记。他知道，在印象还是新鲜的和没有受到打扰的情况下记下观察的结果，观察就是最有价值的。即便这种直接的记录可能仅仅是由片断的关于印象的笔记组成的，

它也还是有价值的。其原因有二：首先，它会教给你观察的精确，这需要集中的注意力。我记得，查尔斯·汤森德·科普兰德教授在叫做"英语十二讲"的著名的哈佛课程里，以他独有的简洁明晰谈到了这个问题："注意是记忆的母亲。"另一方面，集中的注意力又把它的目标印在了观察者的记忆中。

笔记本身变成了素材。在最初的印象已经变得模糊不清的时候再去参考它们，就可以激发想象力，帮助作者把许多细节变为清晰的形象——背景、人物外貌、或是一个有特征的手势；如果不是用笔记来巩固作者的记忆力，他就可能永远失去它们。然而，在帮助作家方面，在它们要去再创造的感觉方面，在形式方面，在它们全体是一种能激起情感反应的印象方面，这些笔记还可以起到更为重要的作用。没有最初的片断的笔记，这些情感效果就难以被逼真地再现出来。

当然，在这些笔记的范围内，所包括的并不仅仅是有关刺激因素、角色和反应的印象，还有情节梗概，一般的和特定的信息，以及任何能用来创作和产生短篇小说的东西。

作家任务的第一个阶段——观察，很容易地，几乎是不被察觉地就进到了第二个阶段。对素材的分类是那样快地紧随着观察，使这两个过程在没有经验的旁观者看来常常就成了一个过程。然而，它们的性质却是截然不同的。作者只是学会怎样去观察还是不够的，他还必须知道要观察些什么。为了能作出选择，他必须有可供自己使用的大量的素材储备，以便从中选取。最后遴选出来的题材本身必须就是有趣的，或是通过与其它题材相结合来获得趣味。正是受过训练的想象力和成熟的判断力使得作家能够识别这种可能性——把那些本身并没什么趣味的事件结合起来，使它们变得富有

趣味。有趣味是一条基本要求。

这就是为什么必须有成熟的判断力的原因。不成熟的人的水平是不够的，他的选择是不明智的。神所能给予作家的最大的才能就是选择的才能——能够精心地选择，能够不费踌躇地从生活的乱线团中理出纯粹趣味的线索。有了这种能力，观察到的一切东西就成了小说的素材；因为对想象力来说，它们都是一种刺激因素。

只有在想象力对素材起作用之后，对这些素材的分类才会是真正有效的。小说作家观察生活的方式是不同于警察、医生、或是铁路巡道夫的。他应当以分类的眼光进行观察，这会引导他所意识到的不是一般的人，而是角色；不是街道、乡村、房间、教堂、椅子、包裹、气味、声音、外表、手势等等，而是刺激因素；不仅仅是事件，而是正出自或在导向转折点或叙述危局的事件。理解了这些分类，观察就不再是杂乱无章的，而是受到指导的了。只有这时，作者才能在对事件的安排中得到最好的收益。当事件被安排好以后，他就有了通常所说的情节。如果人们了解到小说只不过是一个人对于事件的经过安排的描述（他或别的什么人是这些事件的中心），那有关短篇小说写作技巧的神秘感就会被除去许多。

可是，仅仅去观察事件并将它们分类，并不能标志出小说作家同侦探、铁路司闸员、或旅行推销员有什么不同。小说作家必不可少的特性是，他想要记下自己所看到的东西。但是在实现这一愿望的过程中，新手就会犹豫畏缩。想拖延它是很容易的。没有人会否认记录下观察的结果是一项困难的工作——其困难是在想象力和智力方面的。然而，正象那种会使体力感到难以承受的运动正表明体力需要得到增强一

样，在这里唯一的结论只能是，在那些智力对任务的艰难会产生抱怨的地方，就需要通过锻炼来增强智力。

可庆幸的是，智力同体力一样，在实践中可以变得敏捷起来。这是一个我不能过分强调的事实——想象力可以得到发展。象自然界万物那样，它的成长要看它是怎样被养育的，它的发展要通过训练。就我所知，在发展想象力方面，没有比记录下观察结果，并将它们分类要更好的训练了。起初并不总是容易的，但随着作者的每一次实践，这种对于分类的素材的记录就会变得愈来愈容易。他把这一任务完成了五十次，在第五十次时所用的气力比在第一次时就要少得多。那些原先看起来是令人惊异地困难的事物，经过实践后，又会变得惊人地容易。而且，随着学习者的进步，他会发现自己反应起来越来越容易，越来越热心，直到最后这一过程成了一种下意识的行为；他的反应也成了一种职业作家所会有的反应。他将在构思和描述之间作出明确的区分。

内行的标志是，他根据两种用途来看待他的素材：它要能够用来构成情节，还要能够用来造成效果。构思主要是一个技术问题，而描述则几乎完全是艺术问题。在构思的过程中，当然也有某些艺术性很强的问题，如选择叙述者，确定着眼点和给予不同人物的各自的篇幅；不过，构思中的主要问题是对已经观察到并作出了分类的事件的安排。

观察能力能够得到发展，这样，你就会有一个这种事件的巨大的库藏以供汲取，你也就不必被迫去采用发生在自己身上的每一件事了。从你的财富中，你可以只选取最精制和最合适的礼物去迷住你的读者。

一个月的受到很好指导的观察会教给你，搜集素材并不

难。其后，你所面临的问题就变成了在趣味性、可信性和安排题材使之形成一个叙事格局或情节的基础上进行选取和舍弃。

对于你观察到事件，记住这一点是很重要的——事情并不是非发生在你身上不可；你了解到它们，这也就是所需要的一切了。经验不需要非是个人的不可，多数作家并不是只写自己的经验。小说和所有文学形式一样，是用艺术的语言对或是真实的或是替代别人的经验的传达。你必须了解自己写的事件，这就是所需要的一切。你可以是亲眼见到的它们，或是别人对你讲述的它们，或是你从书上读到了它们。然而，不管你是读到的也好，听说的也好，或是自己见到的也好，能否得到它们，必须要看你是否是一个受过训练的观察者。作为一个对刺激因素、角色(他对这些刺激因素作出了反应)和角色对这些刺激因素的反应的观察者，作为作家的你是不同于普通人的；普通人大多是十分浅薄的观察者。人们是以两种方式来认识事物的，有意识的和下意识的。有些心理学家甚至说，在我们的潜意识中，是没有什么经验会完全失去的。他们说，即便在我们的意识看来还是新的时候，实际上其中也有十分之九是记忆。当普通人感受到一种印象时，它通常是混乱而模糊不清的。而你作为作家要再创造这种印象时，就要使细节清晰起来；这样读者就会再体验到这种印象，或是与之相似的印象。你使他注意到那些显而易见的细节，对这些细节，他先前却只是在下意识中意识到的。他常常以为这是新的感觉，其实你所做的只不过是恢复他的记忆力。

至此，短篇小说作者的发展的某种格局已经清楚地显现在了你的面前。观察是十分重要的。作为作家的你的特性的

一部分，就是对于整个世界，特别是有关你的素材的一种理智上的好奇心。只有通过观察，你才能获得对于现实的貌似逼真的描写。在写每一篇作品时，你都要面临这种对于逼真的需要。你总是在检查自己的细节，看看自己所描述的东西是否真实。你会清楚地看到，这种对于现实的逼真的描写，要有赖于你的记录的精确。这样说是不会有问题的，你的创造力将被用来把事件构思和安排进一种危局或转折点的格局中去；而你的想象力(创造形象的能力)则被用来充实你对于现实的印象的细节——有关刺激因素、角色和角色的反应的细节。把一篇小说的格局减到最低限度的组成部分，并将它一再重复，就成了这样的：

刺激因素

角色的反应

……

为了使这些刺激因素和反应影响情感，只要可能，就应以感觉的印象来表现它们。由于角色必须在读者的意识中造成某种印象，也就必须给读者以那个角色作为一个人所具有的某种形象。除此之外，这个角色还可以是另一个角色的反应的刺激因素；这样，使他的形象显现在读者面前的必要性就是加倍地明显了。

你会记得我在这一讲前面的部分里提到过的表现题材的叙述方式和戏剧方式。记住，你用以表现题材的形式不过是题材性质的外在的象征，它同题材的性质并没有什么关系。严格说来，在短篇小说中，几乎没有纯粹的叙述和纯粹的戏剧性描述的例子。叙述是作者对事件的有条理的列举和详述，但很少有哪种叙述不包含对感官的感染力就获得了成功的。

一旦写作包含有无论什么样的对感官的感染力，它就是描写性的写作了。因而，现代短篇小说通常是以描写性的叙述方式被表现出来的。再回过头来温习一下我所告诉你的，你就会看到，除了不多的几个例外，题材(刺激因素、角色和角色的反应)是可以用描写性的叙述来加以表现的。

一种使角色的反应成为必要的事态的存在，可以通过作者或一个角色的陈述总结出来。小说里角色表达出来的想法也是一种陈述。每当作者去分析角色的思想感情时，他就是在陈述。陈述有两种：角色的和作者的。由于陈述是诉诸于角色的理解力而不是诉诸于感情(象感觉方面的印象所做的那样)，它的影响力就要差一些。因此，它们容易变得索然无味。作家的陈述比角色的陈述更易于索然无味。角色的陈述通常是不长的；除此之外，通过加上形象，也能够帮助摆脱乏味，并以这种方式诉诸于感情。同样，通过刻画角色的性格使他有别于其他的人，他的陈述也能比作者仅仅诉诸于理解力的话更有影响力。在下一讲，我们将更全面地探讨描写性的写作问题，而在有关风格的那一讲里，我们已经涉及过这个问题。现在要讲的只是，如果没有感觉印象给作者的陈述注入生气，它就会是乏味的；而感觉的印象对读者是有激发作用的。

不过，必须记住这一点，每篇小说的主要目的是要表现角色对刺激因素的反应，而另一个角色就可以是刺激因素；这种相互的反应形成了一种交流，它至少在形式上是戏剧性的。

读了《沉沦》* 的头几行以后，你会注意到描写性的叙述所涉及的是时间、地点和人物外貌。它们是剧作家笔下舞台背景的对应物。因此，在处理时间、地点和人物外貌时，你

就用描写性的叙述。每当两个角色聚在一起的时候，你就用戏剧的形式来表现他们之间的交流。当你表现这种交流时就会看到，这种格局同剧作家所用的格局没有更多的不同。然而，即便是这不多的不同之处，也还是标志出了两种技巧的不同。

如果一个剧作家在为舞台演出写《沉沦》中的这一场面（在其中，杰宋·特威里格试图劝说叔叔给他两千美元），*他就会这样表现它。

叔叔："我告诉过你永远别再进这所房子。"

侄子："没事我是不会来的。我必须要两千块钱。"

叔叔："杰宋，我给你的钱已经数不清了，我不会再给你了。给你不值得。我一生都在让特威里格这个名字代表勤劳和正派，你的时间却用来让它代表所有形式的放荡。我不再受你的敲诈勒索了。在我象你这么大的那会儿……"

侄子："……就在南海偷采珍珠了。"

叔叔："瞎说！我在南海挣的每一块钱都是清清白白的。为了挣钱我玩命干，不靠任何人。象你这么大的时候，我早就是个男子汉了。可你呢，自打被大学开除后就一直在靠我。不过，你再也靠不着我了。"

侄子："你必须帮助我。如果到明天中午我还拿不到两千块钱……"

叔叔："你不会从我这拿到的。天哪，你陷得太深了。你知道不知道，还不到二十五岁，你就把自己的生活全给毁了。过去的四年里头你就没有不喝醉的时候。"

这一格局就变成了：

刺激因素：叔叔的话

反应：侄子的话

刺激因素：叔叔的话

反应：侄子的话

但是，当沃茨先生用短篇小说的技巧来表现这些的时候，就增加了一些东西，如：

“他叔叔严厉地说。”

“年轻人愠怒地点点头。”

“他侄子轻蔑地哼了一声。”

“他侄子不顾一切地说。”

“老人咆哮起来。”

这些话所涉及到的不是刺激因素和反应，而是角色；它们在格局中也造成了变化：

结合的刺激因素：叔叔(角色)作为刺激因素

他的话作为刺激因素

角色的形象：一个愠怒的年轻人

反应：角色的话

在这一章里你应当学到两件事。首先是要识别对题材的基本的分类，你将要处理的是：

(1) 刺激因素

(2) 角色

(3) 角色的反应。

其次是要认识到，如果你在记忆中，在收到的信息中，最好是在个人的观察中一开始就进行分类，那效果会是很好的。

# 十一、怎样记笔记

这一点是显而易见的，当一个作家学会用小说的方式思考时，他在采用自己所观察到的东西方面就会变得越来越有效，越来越敏捷。这种状态的合乎逻辑的发展就是一个作家手头上必须有比可能马上要用的素材多得多的素材储备。他总是面临这种危险，由于过分专注于那些直接要他注意的计划，他就会忽视那些也许在以后会用得着的可能性。为了避免这样，记笔记就成为可取的方法了。记笔记的第二个理由是，这样的记录迫使作家比在一般情况下要观察得更仔细和更准确，使素材更容易印在他的记忆中。记笔记的第三个理由(也许是最重要的理由)是，这些笔记在我们以后去参考它们的时候，会象一种电火花那样启动我们的创造力的机器。这些笔记为作者带来了形象。从这些形象中，他就能够再生出由它们启发而来的其它形象。

对任何向作者提出的有关记笔记的方法的建议，我们必须抱谨慎态度。对一个人可能是十分合意的方法，对另一个人却可能是戏弄人而又带来失败的方法。最好的方法就是你用起来最顺手的方法，你的个性使你能轻而易举地采用它。最为重要的是，作家要避免任何种类的不和谐；也就是要避免那种可能会使创造力的机器慢下来的不和谐。在采用一种

把素材归类并运用它的方法时，你始终要记住自己的性格。在运用素材的过程中，这种方法要能适应于这一过程并帮助你。简言之，这应是一种切实可行的方法。为了可行，它就必须是简单的。而为了是简单的，它就应当是这样一种方法，只要你愿意，有时也可以忽略它。最好它不过于庞大。在我看来，我所要用的方法就是“简明”自身。它使人记住了作家在着手写作小说前的两种一般的职责：一是搜集素材并将之分类，再就是把它安排进一个格局或情节之中。如果愿意，你可以把作家写作的这段时间划分为三个阶段：搜集素材、分类和安排。这一点当然是无足轻重的。

第一阶段是为了普遍分类而搜集素材；这对作家来说，就象是拳击家在跳绳，与假想对手练拳击和越野长跑一样。它们使他处于训练中而又不至于因过劳而变得疲惫不堪。当然，在作家生活中的有些时候，就象在拳击家的生活中一样，他会变得疲劳不堪；这时，他最好就去休息。但是，和拳击家不同的是，他可能正在休息，却突然发现自己的兴趣又起来了。还有不同于拳击家的是，为了重新开始训练，他不一定非要回到训练基地不可。采用我所用的这种方法，他可以立刻在他当时恰巧所在的任何地方再开始训练。

最有用的分类是以下这些：

1．标题

2．背景

3．人物印象

4．人物性格

5．类型

6．职业

7. 人物原型

8. 完成的情境

9. 决定的情境

10. 交流(插曲、冲突、场面)

11. 最后的行动

12. 短篇小说的可能性

13. 戏剧的可能性

14. 诗歌的可能性

15. 长篇小说的可能性

16. 计划的条目

17. 情节梗概

18. 一般信息。

这种方法的最大价值在于它方便易行。即便你有时可能忘了带小卡片，也总还可以找到信封的背面或是一张纸片来代替。使用小卡片的好处是，不用重新抄写，你就可以把它们按照适当的分类直接放进卡片盒里；而后，只要你愿意，就可以无限期地把它们置于脑后了。小卡片的好处则在于，它们表示的分类是容易记住的。即使你忘记了它们，在你愿意的时候，也还可以进行新的分类，哪怕这意味着要在不同的标题下重新抄写你的某些卡片。

我曾经指出，小说作家和非小说作家之间的不同在于，虽然他们处理的都是同样的题材，小说作家的最终目的却是要把题材组织进一个格局或情节中去。有这个最终目的在面前，你就有必要记住，题材分为非情节性的和情节性的，这两类题材在任何时候都可以由增加的笔记来加以扩充。在前一种情形下，你仅仅是在增加可能的题材的储备；在后一种

情形下，你则是在集中那些已被你概括进更好的形态中去的题材。

你会记得在这一系列问题中，我始终坚持说，任何是小说题材的东西，都规定着你要按照小说的方式来思考。而只要还没经过构思，它就仍然是非小说题材。非小说题材和小说题材之间的分界线是容易跨越的。在训练自己按照小说的方式作出反应的时候，你会越来越多地发现自己不费吹灰之力，通过把非小说题材组织进某种格局或情节中，就将它们变成小说题材。例如，你开头可能是在观察一个人物，为的是把他的性格特征分离出来；可到最后，却从这种性格特征中引出了一篇完整的小说梗概来。另一方面，你也可能是从一种情境开始的，也就是有件事必须去加以解决；或者你是从一种决定式的情境开始的，也就是某件事要去被决定；从这里，你设计出一个人物来，他（或她）的性格使他（或她）能去解决由这一情境提出的问题。也可能是，你认识某个真实的人物，又创造出一种适合于他的情境来。也可以是这样的，你听到了一段轶闻趣事，虽然还不足以构成一篇完整的小说，但它却提供了小说主体部分或结尾部分的一个单独的场面；这样，你就有了一个要着手加以发挥的情节核心。但是，不管做什么，你都必须首先认识到，在你开始把题材组织进一个格局或情节中去之前，它就已经存在了。

我现在告诉你的这种记笔记方法的合人心意的特征之一，就是它十分适合于加以扩充。然而，这样做会更好一些，我来举例向你解释，在首要功能——搜集素材并将它分类方面，它是怎样起作用的。知道了怎样去适当地观察以后，素材就会从各方面来到你的手中。我将按照已经向你指

出过的分类法来对笔记分类：首先是标题。许多小说是从标题而来的。在我的卡片系统中，在标题这一分类的下面，我发现了这样一个标题《汤普森的支票》。

这个标题是一个很好的例子——在我无意于去观察素材的时候，一种刺激物却诱发了这条笔记。当时，我正在办公室里等某个职员为我查询某件事的细节。正当他埋头查文件时，一个下级职员来了，看到了他，隔着房间问他喊道："比尔，汤普森的那张支票怎么样啦？"当时在我看来，应该有一个由一张支票而来的故事，不管它是由一个叫汤普森的男人开的支票，还是开给一个叫汤普森的男人的支票。这个标题在我看来具备趣味所要求的各种条件。它引起了好奇心，却又没有更多地泄露故事内容。而实际上，在我的考虑之中，一时也还没有什么故事。我并没试图去把这个标题发展成为一种情境或一种想法。如果我这样做了，我就可能说汤普森的一张支票被发现了，靠它找到了谋害汤普森的那个男人。也可能是这样的，汤普森的支票是开给一个男人的，他希望用这张支票去收买那个男人。还可能是，汤普森的支票提供了他曾经受贿的证据。这也可能是证明另一个人受贿的证据。正象你很容易看到的，在这个标题下，有着无限多的发展的可能性。我仅仅提出它作为一个例证，来说明在标题这一分类下面的那种笔记。

在标题这一分类下，我还发现了另一条笔记，它为一组校园短篇小说起了标题叫《特殊学生》。这是我在许多年以前记下来的，当时我是想写一些关于哈佛大学的短篇小说。在学生中有一类人被称做是"特殊学生"。这些人一般是在比其他学生更为成熟的年龄进入学校的。在一年级生、二年级

生、三年级生和四年级生中，他们不属于任何年级。而他们受教育的程度同这四个年级中的任何一个学生可能都是一样的。他们之所以作为特殊学生注册，是因为他们入学不用考试，而且常常只是呆上很短的一段时间。通常在他们中间总是有着非常有趣而又不寻常的男人和女人。我想到的是要写关于其中一个人的故事；随后，再写其中另外一个人的故事；有差不多十五或二十篇这样的小说（它们以组成了一群特殊学生的角色们为中心连结在一起），就可以结成一个名叫《特殊学生》的短篇小说集。

我还发现了另一个标题叫《留给女生》。这一笔记是若干年前写的，当时我刚从哈佛毕业，第一次在加利福尼亚大学任教。我突然发现在加利福尼亚大学的校门口，代替哈佛广场上的普通餐馆、烟草店和男式服装店的，是在道路两边排列着明亮的商店，校园里全是女人，在许多房间的门口上写着"留给女生"。

这些笔记就足以表明你可能会写在小卡片上的那种笔记，你随时可将它塞进标题那一分类里。在有关题材的那一章中，我提到了你最终将会习惯于记的那种笔记。在我看来，没有比学会细心观察更为重要的事了。观察的机会，特别是对随时可以用在小说中的背景的观察机会，是俯拾皆是的。十分钟或一刻钟就足够让你用来记录一个十分确定的印象了，这种印象将有助于你在将来某个时候再创造出完整的有关时间和地点的背景。这样做还有一个额外的好处，因为经常会有需要你等待的时候，这一般来说是令人厌烦的；而你却可以利用它来记笔记，不会损失任何时间。从一个州到另一个州的景色的变化，会使铁路旅行特别是长途旅行变得富

有生气。即使你在一生中从不写小说，当你不期而然地要坐上十到十五分钟来等候在你前面的人结束他的会见时，通过记笔记，你也可以得到很大的乐趣。

我发现在我的有关背景这一分类的笔记中，有许多是以这种方式记的：在信封背面，在规则的小卡片上；有一、两条甚至记在了银行支票背面上。当某一事物打动了我的想象力，而我发现自己又没带信封和纸片时，我就总是能在一张支票的背面记下它们来。例如，我发现一条笔记就是这样记下来的："一九二七年三月十七日，麦特罗-戈德文-梅叶办公室，洛厄国家剧院，百老汇，上午十点。坐电梯在六楼下来。长长的走廊。一边有一些绿色的公文柜，一张书桌，一个姑娘坐在桌前。再过去是一扇开向档案室的门。穿过走廊有一个来访者坐的座位，还有一个供信差坐等时用的座位。书桌前的姑娘在卡片上记下来访者的姓名，又把卡片送到来访者求见的那个人的手中。信差在那里聊天，嚼口香糖，读《恶狗历险记》或者《告诉玛里尼斯》。来访者大都是衣着体面的犹太绅士，戴礼帽，拿手杖，穿蓝色大衣。他们中有些人还穿着鞋罩。信差受那个姑娘的差遣，姑娘有十八、九岁，红头发，涂了口红，一副营养不良的样子。她是个看大门的管家，在那里和人扯闲天。一个女人拿着一份手稿和一封信从门里匆匆走出来，点头召呼一个信差。在人工的光线下，蓝色的屏幕显得更蓝了。桃花心木的办公桌，两部电话，一只墨水池，一个玻璃水杯，一个笔记本，一只褪色柳的花瓶。那个姑娘说：'可我过去不认识他；直到那天早上在院子里才认识他。'打字机的卡嗒卡嗒声，勤杂员的低语声，压低了声音的谈话，电梯门的滑动声。"

这是一条典型的笔记，由于要进去见那个我前来拜访他的人，笔记在这里断了。我还发现了另一条相似的笔记："一九二六年五月二十六日，十二点钟，剑桥信托公司，剑桥，马萨诸塞州。门厅是大理石地板，有旋转门，柜台上有一排铁栅栏。右边是储蓄出纳和票据出纳的窗口，在一个角落里，为副总经理隔开了一块空间，隔板有齐胸高，紧挨着的是金库所在的那个角落。有一台为顾客准备的计算器和一些表格。在房间后部，金库形成了一个复杂的系统。在那下面，有放保险箱的保管库。再往后，靠近一条小巷的窗口，是总经理的办公桌。职员们坐在小一些的办公桌前，在勤奋地对比数字，在分类帐里的数额上作着记号。"

我记得在这里，又是因为要去见那个我在等候见的人，笔记被打断了。假如作者打算写篇有关抢劫银行的小说，又希望能准确地描写背景，象这样一条有关剑桥信托公司的笔记会是极为有用的。在"人物性格"这一分类下，我发现了这样一条笔记："在校园短篇小说中，应该写进那种'靠在写字台上的人'——这是这样一类姑娘，她之所以能够提高自己的分数等级，全靠的是靠在男女同校学院的教授的写字台上，拍教授的马屁。她对学习一点儿也不感兴趣；她只希望有高分数，以便能有自由去参加学院的'社交生活'。"

我还发现了"百老汇的骗子手"这条笔记。"百老汇的骗子手"是这样一种人，他总是把常礼帽扣在后脑勺上，穿一件长长的，飘动着的蓝色大衣，拿根手杖，穿鞋罩。他总是说就要搞成一笔大交易了，决不会少于五万元。在告诉你这笔交易怎样就要成交之后，他接着就向你借五块钱，并解释说，戏剧赞助人中的所有大户头恰好都陷入了困境，而那些

在这种艰难的时刻借给了他们五块钱的人，以后就可以从一部剧的收益中分到一成好处。这部戏剧先是从讨钱开始，而后就会给提供资金的人赚上四百万元。他能告诉你每部剧的票房收入；他还知道在舞台后面发生的事的'内幕'或'真相'。所有百老汇的大人物都要向他讨教，还总是照他的劝告来行事。"

在"人物形象"这一分类下，我发现了这样一条笔记："莱夫人有八十三岁，很有钱，是一个富有的医生的未亡人。大脸盘，皮肤上长满了老年斑，没有斑块的地方肤色是苍白的，象是打了补丁。她穿黑丝绸衣服，住在波士顿，读波士顿名人录，知道每个人的家谱。如果你说起琼斯家族，她就会问道：'是波士顿的琼斯家族呢，还是纽约的琼斯家族？'喜欢物质上的成功，根据其是否发达来判断人们；判断一辆汽车是看其外表，而不是根据它的性能。玩惠斯特牌；象是打着补丁的手上戴着首饰；输了牌就发火。"

我还发现了"W.A.S.(为一人名的缩写——译者注)，四十岁，高高的个子，好身板，清澈的眼睛，性情平和，健谈，说话带日耳曼语口音。最早露面时是在经销果汁甜酒，过分小心地窝藏它们，晚上再找到它们，第二天再卖给远方的某个人。以前曾是泽西城的商人。在新汉普郡的一个小区镇农场上安了家。"

还有，"J. P.，大约四十岁，一半印第安人血统，一半法语加拿大人血统。典型的森林地区人，原先是船上的厨师。性格十分顽强，身体强健，不知疲倦，走起路来还象水手那样摇摇晃晃的。为了自己养的鸡不被饿着，他背着一口袋玉米片在大雪里走了五英里。说话不用复数形式，总是说

'我的那头牛，我的那只鸡'，或是'你有一头牛吗？''你有一只鸡吗？'当问道要是有一百万美元他会做什么时，他就回答说：'老天作证，要是有了一百万块钱，就沿着西部买一个大得不得了的农场！'

"R.B.，最先是在W. A. S的农场上露面的，是一个流浪汉。大约四十岁，身板很结实，晒得黝黑，象是在被人追捕的神情，沉默寡言。干了一年以后，叫人带来了他的儿子，大约十岁左右；他和儿子住在树林中的一个小屋里。默默无闻而又能干。把所有感情都放在了儿子身上。在他看来，整个世界都在同他和那个孩子作对，而他又必须在这个世界中保护那个孩子。"

在这些笔记里你会看到，人物形象和人物性格特征很快就会相互合并在一起。在"人物性格特征"这一分类下面，我发现了这样的笔记："忠诚。取自《波士顿邮报》的报纸剪贴。其中讲了一个人，他原是一个大货栈的仓库管理员，有三十岁；上面要提升他做办公室人员，但他不愿意离开在物料间待他那样好的勤杂人员，就拒绝了。"

在"诚实"这一项下我发现了"戏剧赞助人，卡罗尔伯爵。《白色船货》一剧的作者利昂·戈登去找他说，原来同意提供一万美元使该剧上演的人在投资四千元后就变得不友好了。戈登说，如果卡罗尔愿意当赞助人，就可以分到百分之八十五的利润。谈到这一点时，卡罗尔伯爵说：'我在财产利益方面的代表沃·赫伯尔·亚当斯也一再劝我赞助这部剧，那我就同意了。我在格林威治村剧院的地下室里发现了财富，又用我的存款租了好服装。它是在格林威治村开始的，是一个巨大的成功。最后它又转向城市非商业区，到了黛利那

里，有九个公司赞助它。我起初的实际投资不过是六十八美元。我觉得在这里面我的分成太高了，我拒绝接受高于百分之六十五的利润分成。百分之六十五就已经足够发财了。'"

在"谦虚"这一项下我发现了"林德伯格，做了首次从纽约到巴黎的横越大西洋的飞行。着陆后被法国飞行员接走了，这时他却要回到自己的飞机那里，去拿一些介绍信。"

在"完成式情境"这一分类中我发现了这条笔记："一个侦探必须从一个被谋害的人的笔记本里的含义模糊的笔记中，去查实那个人的身份。这种笔记显然不是普通人所写的那种笔记。"

在"决定式情境"这一分类下面我发现了"甲必须在接受一笔贿赂而放纵流氓集团和眼睁睁地看着自己苦心经营的社会关系毁于一旦之间作出抉择。"

在"交流"的分类下我发现了"事件——从西部来的大学新生雷不顾守卫人员的一再劝阻，非要沿着通向地铁的自动楼梯往下跳。"

我发现在"事件"的分类下面有"一个姑娘打电报给加利福尼亚大学的校长，告诉他她要乘的来上夏季学期的那班火车的到站时间；而在这里，每年大约要有一万名学生前来入学。"还有"在一堂课上了一半儿的时候，楼房外面的脚手架倒了，油漆工出现了，开始刮刮擦擦的；而这时那位才华横溢的讲师正讲到了最要紧处。"

在"场面"这一分类下我发现了"J.W.和英国领事。J.W.：'您有小汽车吗？'英国领事：'对不起，我没听清楚。'J.W.：'电车从您门前经过吗？'英国领事：'经过。'J.B.：'噢，经过。那么好吧，如果您想找我的话，就在大约九点

钟到五点钟之间到这儿来，我在这儿工作。'（这是在一位住波士顿的英籍居民和英国领事之间的一场谈话，谈的是为了在战争期间从军服役而让那位居民登记的事。）"在"场面"这一分类下我还发现了"犹太出租汽车司机和黑人洗衣妇的争执。那个洗衣妇发现，她刚进汽车，汽车里程表就指示出了一毛五分钱的车费，而这时车轮还没有动一动。一个爱尔兰人警察被叫来解决这场争端。"

在"最后的行动"这一分类下我发现了"一位妇女得知丈夫已经去世，虽然已有十年没见过他了，她还是用积攒下来准备给自己眼睛动手术的钱付了丈夫葬礼的费用。"我还发现了"当有人告诉一个女人她丈夫已经自杀了的时候，她回答说：'这同我又有什么相干呢？我已经有十年没见过他了。'"

现在还不是讨论如何利用这些笔记的时候，因为当我着手处理怎样从卡片中的或手边的素材里构成一篇小说这个问题时，会讨论这一点的。而现在我只把自己限制在怎样搜集和安排素材这个问题上。

在"短篇小说的可能性"这一标题下我发现了"弗吉尼亚州州长悬赏'缉拿和击杀海盗'，并用巨赏买'黑胡子'的脑袋。海军上尉梅纳德带领他的人抓住了黑胡子，把他的脑袋挂在船上第一斜桅的顶上带回了巴斯镇。从费斯克的著作中读到，第八十八页。"我还发现了"关于吉姆·布特勒，火车上的机械师；他用莫尔斯电码向他的情人发电报。"我又发现了"一五六四年，英格兰的商人冒险家们由于和异域女人的一次通婚而使全体成员丧了命。"

我又发现了"从一九二二年三月十八日的《文学文摘》中读到国有森林看守官靠马蹄印和汽车轮胎印来追踪纵火犯的

方法的细节。"

在"长篇小说的可能性"这一分类下面我发现了"有关美国白领阶层的变态心理给写长篇小说提供了一个很好的机会。男人们被培养得要逃避体力劳动，认为那会有损尊严，因而继续干白领工作。这使他一方面受治于工人，一方面又受治于资本家。他们上不着天，下不着地，既不象工人那样能挣到足够的生活费用，又不象资本家那样有闲钱供自己花费。白领工人把自己和他们的家庭拖进了债务和麻烦里去；由于那种白领阶层的变态心理，他们不得不住在城镇的某些地区，硬撑着门面。"

我发现在"诗歌的可能性"这一分类下有这条笔记："在地质学家的理论中有着诗的素材——加勒比海地区早先是陆地，而西印度群岛则是一种古老的文明的群山之巅。(从费斯克的《西印度群岛》一书的详细记载中读到。)"

我发现一首诗的第一行是这样写的："为什么公爵和夫人天各一方？"实际上，这是一间教室里在上前一堂课时写在黑板上的一句诗。但在我看来，它却有着韵律和某种魅力。我所发现的有关戏剧的想象在我看来是不值得一提的，因为此时对于这一领域我还没有什么特殊的兴趣。

在"情节梗概"这一分类下我发现的第一条笔记是："大学里的一个男生打赌说他就要走人了，也就是说，他要使自己被开除。小说的主体部分是由他的一系列努力和一些有趣的事件(它们都未能奏效)组成的。最后，他回心转意了，却发现自己竟然真地被开除了。"使人感到奇怪的是，这同一种想法一定也出现在了另一位作者的脑海中，因为我在《星期六晚邮报》上看到了一篇小说，一篇很好的小说；其中写一

个男生发觉自己太想念心上的姑娘了，就决定让自己被开除。到小说结尾时，他回心转意了；因为他得知那位姑娘就要到东部来，以便离他所在的大学能近一些。在这一点上，这篇小说同我的想法有所不同。

在"一般信息"这一分类中，任何也许有用的东西都可以记下来。例如，我发现了一条许多年前写下的笔记，大意如下："对于干燥的原生质来说，不存在有致命的最低限量。"我还发现了"关于能置动物于死地的温度（或是热的，或是冷的）；参看C．B．达尔波特的《实验形态学》，八章，二一九页。原生动物对运动的反应就象证券市场对从白宫中走漏出来的消息的反应一样。"我还看到"狐狸把鼻子伸到豪猪的身子下面就可以把它掀翻。狐狸先是围着豪猪兜圈子，把它掀翻在地后，就撕开它的喉咙，然后是肚子，最后来上一顿午餐。"还有"从飞奔的火车的车窗口望出去，雪被风刮起后，飘落到冰面上，看上去象是作过丝光处理的绸布。"我又看到"孔雀从朱诺那里得到了自己尾羽上的眼睛；朱诺从阿尔戈斯的头上取下了这些眼睛；是墨丘利把正在看守麦罗斯的阿尔戈斯哄睡着了，又杀死了他。这就是在宣读死刑判决时说'睡在岗位上'这句话的由来。"

这些小卡片不能解决所有问题，但却能解决其中一大部分。每天的报纸就是很好的素材来源。你经常可以在里面找到完整的场面，它们本身可以拿来就用。此外，你还会在其中，特别是在星期日增刊和星期专刊里发现一些能给予你特殊信息的文章；比如，有关马戏团里的行话的文章，有时你就可能要用它来写一篇关于马戏团的小说。再比如，你可能会发现一张阿拉斯加某个地区的地图；你会发现一篇文章，

写的是爱斯基摩人的生活习俗。显而易见，一张小卡片是写不下这些的；但它们是真正的详述的素材。普通信件夹就是放这种素材的一个十分方便的地方，这样的夹子里放得进一叠信。素材还常常被放进构造特别的书桌抽屉里，以便总有很多这类素材为读者随时可用。

一旦开始详述自己的素材，你就会发现第二种汇集素材的办法是可取的。一旦你把素材结构进情节梗概里，一张小卡片上就打不下它们了；但它们可以被打在一张信纸上，或是在一张普通的打字便笺上。在这种情况下，我用的办法是把原来的卡片笔记贴在展开了的梗概上；先冠之以某种标题，即使一时没有正式的也罢。这就是说，它可以是一篇关于城郊俱乐部的小说，在这个标题下，你将继续琢磨它，直到终于找到一个看来更称心如意，更有影响力的标题为止。比如，你最初记在小卡片上的有关城郊俱乐部的笔记的大意是，现在许多年轻人过着入不敷出的生活，还不得不硬撑门面，加入他们实际上负担不起费用的城郊俱乐部；这只是为了和邻居比赛，而他们的邻居本身也是入不敷出了。你可以把这些扩大为情节梗概，说有个年轻人过着入不敷出的生活，因为他想硬撑门面，象他邻居所撑起的那样。他邻居买了一辆新小汽车，他就要买一辆更好的，尽管他已经负债了。他去城郊俱乐部，在那里发现了一个男人，显然是个地方官员；他确信，这个人是要来扣押他的小车的。他匆匆赶回家去，发现妻子有机会从另一位妇女那里雇来她的保姆，在自己的保姆走后，她就雇了。晚上打桥牌时，邻居也在场，这个人发现邻居已付钱打发走了他的保姆。他还发现，他原以为是来扣押自己的小车的那个男人原来是来扣押邻居

的小车的。这就是一个情节梗概。而后，你还可以在梗概上再加上一条笔记，大意是在妻子和丈夫之间的场面之后，可以接上一个丈夫和保姆之间的场面。这就是详述，可以把它放在文件夹里，标上"城郊俱乐部小说"。一直到这篇小说最后修改完毕，以后你所想到的一切，都应当放在这个文件夹里。

只有在合于你的需要时，这种方法对你才是有用的。也许你更喜欢另一种方法。如果它使你在搜集素材时能比现在所做的少花气力，使你在需要素材的时候能够方便地接近它，而不论怎样，能减轻你的工作，那就是好方法。另一方面，如果它只是增加了你的工作量，又造成了头脑的混乱，那就不是好方法。

# 十二、造成情感印象的诸因素：时间、地点、氛围

## 时间，地点和社会环境

一位著名美国作家说的这句话在到处为人引用："当我停止写作开始回忆的时候，也就获得了真正的成功。"每一个期望自己成为作家的人，都应当对这句话好好思索一番。动手写只是创作小说的一个阶段。它是以艺术的形式对观察结果的传达。就我们现在所知，艺术的目的是要在读者心中引起情感。可是，读者在读你的小说时，他会体验到两种情感：一种是直接情感。如果是他自己意识到的刺激因素，而不是展现给他的，他就会体验到这种情感；第二种情感是他在看到小说角色对作者摆在他面前的刺激因素作出了反应时所会体验到的。在前一种情形下有两个步骤：

1.读者意识到刺激因素；

2.读者得到由那个刺激因素而来的一种印象。

在这种情形下，情感真正是从印象来的。这里有一个很切题的例子：

在一篇叫做《快速行动》的小说中，*作者马丁·纳卜希望给读者以关于某种房间的印象，"在这种房间里，只有涉及到

大宗款项的有关金融方面的谈话才不会是亵渎的。”

这时，读者已经读到了纳卜先生对那个房间的描写，他得到了作者希望展现给他的有关那个房间的印象。他意识到了社会环境。

> “就是在最漫不经心的人看来，也能一眼看出它是这样一种房间，在里面，只有涉及到大宗款项的有关金融方面的谈话才不会是亵渎的。这的的确确是那种‘全桃花心木的房间’。它宽大无比，而又不至于使人感到不踏实。巨大扁平的桃花心木书桌，用高度贵族气派的无遮无拦来宣告自己的重要性．那个男人就坐在桌子后面。在这个世界上，除了一札看来是出自达官贵人笔下的信件，一个价值连城的墨水台，也许再没有别的什么东西会丝毫有损于写字台磨光的表面的那种目空一切的闪光了。那些庄重的桃花心木扶手椅的皮革装璜，显示出豪华的自鸣得意，这种自鸣得意是巨富才会有的。高大的窗子上半落的遮光帘，好象在扬眉吐气地表现出全部傲慢的优越感。厚厚的蓝色炉边地毯铺满了房间，地板变得柔和了，房间好象加倍地远离了尘世，接近了天空。这里笼罩着一种神圣的寂静，只有东河上的拖船偶尔发出的下贱的鸣笛声才搅扰了它。对此是无可怀疑的，在这个圣殿里，与钱无关的话会是亵渎的。”

在第二种情感（这是读者看到小说人物对刺激因素作出反应后所会体验到的）中，有五个步骤：

1．读者意识到刺激因素；

2．读者得到有关那个刺激因素的印象；

3．读者意识到角色；

4.读者意识到角色的反应；

5.读者被以某种方式激起来去表示赞成或反对。

在这种情形下，读者的反应不仅是印象方面的，而且还带有了感情色彩。这种感情可以是欢乐，可以是怜悯，可以是愤怒，还可以是其它感情。为了了解这一点，可以去读达德利·帕利尔的小说《窗户里的脸》。

在读了一系列刺激因素和角色的反应之后，读者感受到一种由小说角色的行为引起的感情，它完全不同于读者在意识到一种刺激因素后所得到的印象。因而，作为作家，你有两条路去接近读者：通过他的印象或通过他的感情。读者觉察到感染了感官的刺激因素，从而获得了印象。这其中，也有角色的形象。而作为观察角色反应的结果，读者又会体验到相应的感情。

了解了素材，你作为小说家的任务就是要以一种方式来结合素材，使它们在读者心中造成你所希望有的，无论是印象的还是感情的准确效果。为了取得最大效果，你必须知道怎样从各种刺激因素中汲取尽可能多的价值，不管这刺激因素是地点、人物、事件，还是观点。值得庆幸的是，这种能力是能够获得和发展的。它依赖于想象力，而想象力同自然界其它事物一样，它生长得怎样要看它是怎样被养育的。这里就有着写作小说获得成功的秘密。作者的任务是选取和舍弃。在取舍中，就标志出了小说作者对生活的态度。成为小说作家的最初的基本步骤就是去发展这种态度，如果你具有它的话；如果你不具备它，那就去获得它。

为了获得这种取舍能力，你必须学会观察，以便自己能有大量素材储备供区别对待。你还必须有一个适当的标准，

以判断素材是否称心合意。你必须学会象艺术家那样估计自己的素材，记住艺术的目的是诉诸于读者的情感。从艺术的角度看，素材可以分为两大类：一种能够在读者的意识中造成一系列的印象，一种能激起读者的感情。

小说象所有文学样式一样，是以艺术手法来传达观察结果。除了艺术问题外，作为小说作者，你还要解决其它问题；但首先要解决的是艺术问题。在掌握了创造印象和激起读者感情的艺术问题之后，你就可以考虑摆在面前的塑造人物形象问题以及有关顺序和结构的技巧问题。了解题材和手法对你来说和对剧作家一样，是至关重要的。但不要被你的任务和剧作家的任务之间的这种一般的相似引入歧途。始终不要忘记，你要注意的并不是手法上的相同之处，而是其相异之处。

为了了解在手法上的这种不同，请考虑一下同样的题材由戏剧表现或是由小说表现会在读者（或观众）中造成的效果。如果角色甲同角色乙谈话，那么无论是从舞台上展现给观众的，还是从书或杂志的篇章中展现给读者的，话还是相同的。可是剧作家在准备好对话以后，就能找到合适的人（舞台布景师和电工）来帮助他；他们通过诉诸于观众的感官，结合起来给予观众一种有关时间、地点和社会环境的印象。一当幕布升起，观众就意识到和得到了一种人们在舞台上的印象。而作为短篇小说作者，你却必须先提供这些有关背景和人物的印象，这才能和剧作家具有同样的条件。

有关人物的印象，我要放到以后再加以考虑；现在要指出的是，为了向读者提供有关背景（包括时间、地点和社会环境）的印象，所必须解决的技巧问题。如果总是假设你的

读者是观众，书中的角色是在舞台上，你就不会出大错。你要以小说的方式来想象你的题材。在剧院里，观众从不会对戏剧行动的背景感到疑惑。他很容易就能看出，行动的背景就是一幢英国的农舍。剧院观众看到一件家具后就能认出它来；例如，一个安女王时期式样的长毛绒沙发。而另一方面，当你是用短篇小说作者的手法工作时，如果你认为那个沙发在背景里是重要的，你就必须描写它，以使读者能看到它。就现在而言，说这一点就够了，你要记住从剧作家那里得来的一条经验，决不要让读者对故事发生的背景感到迷惑。当幕布拉开时，舞台应该是布置好的。那么，在考虑处理短篇小说的背景时，记住作家和剧作家之间在手法上的不同，将是可取的。

当你走进剧院后，一般都为你准备了节目单，它指明了目次，告诉你剧中行动是在什么场所发生的。这样你就会发现：

第一幕：在克朗代克的一间雅致的大客厅里，仲冬时节。

第二幕：五马路，"糖王"西拉斯·克·威瑟比家的图书室。

第三幕：纽约城，格雷斯教堂前的人行道。

即便你没有收到节目单，一旦幕布拉起，你也会知道台上出现的是什么样的地方。你难得会把"在五马路西拉斯·克·威瑟比家的图书室"误认为是"在克朗代克的一间雅致的大客厅"；你也不太可能把"在克朗代克的一间雅致的大客厅"同"纽约城格雷斯教堂前的人行道"相混淆。舞台上的道具足以让你知道戏剧行动是在哪里发生的；但为了确实使你的注意力全集中在戏剧行动上，剧作家就用节目单来作为额外的指

示物。在让观众判断角色之前，先要让他知道角色此时所处的背景：要顾及到时间、地点和社会环境。这就是所谓的"背景"。它最好被称为"舞台背景"。毕竟，当打算表现在行动中的人物时，你要做的就是提供背景。决不要让观众对行动发生的地点或时间感到迷惑不解。如果不这样做，观众一开头就不会构想出完全错误的背景来，结果，当不得不修改这种最初的图景时，就会变得恼火起来；或者更糟糕，由于没有得到任何印象，读者就会感到没有对现实的暗示，没有逼真，没有表现出真实来。

当然，这种舞台背景不必总是出现在引进人物之前；而有时运用它却是极为重要和不可避免的。有时在小说中，你必须用背景，因为使伊利莎白时代的人心满意足的光秃秃的舞台对现代观众（或现代读者）来说却是不可忍受的。对于舞台指示的需要不应牵制戏剧或小说里的角色，他们自己就是舞台背景。这些笔墨应当用来发展行动，讲述故事，或是描写人物。

有一件事你可以确信无疑：在小说里，要不时指明行动发生在其中的背景。运用背景时，为了充分认识到题材的可能性，你必须知道由你处置的有两种背景：第一种仅仅给人物行动以背景，也就是行动发生的时间和地点。这种背景是用来造成可信性，给人以逼真感的。第二种背景是设计来引起读者注意的，它用于给读者关于背景的印象，表现了社会环境。这两种背景常常会结合在一起。

仅仅构思用来造成可信性的第一种背景给了人物行动以可信的背景；它只是靠指明行动的时间和地点就达到了这一目的。当作者对传达感情的印象并不特别感兴趣，或是当他觉

得他先前已经传达了足够的他所希望有的印象时，这种背景就被用来指明场面的变化。例如，它可能会被用来表现小说人物从同一幢房子的起居室到了餐室里。这种背景同设计来造成印象的背景一样，基础是在于观察；但它更多强调的是形象，而不是印象。然而，作为一个希望能驾驭自己的题材的作者，你必须能够写出这两种背景中的任何一种。

每当写作小说时，你就面对着这种必要性，要写出这种或那种背景来。你着手描写一个地点，而且是处在某一特定时间的地点；因为一天的不同时间或是一年的不同时间会在任何地点造成巨大的变化。比如，八月一个酷热的下午，三点时分的大西洋城的海滩，同在严寒的一月凌晨三点钟时的同一个海滩，就不会是一样的地方。除了描写在某一特定时间的确切的地点之外，你还在计划第二种背景，以便在读者心中造成一种关于那个地点的情感的印象。这个地点表现了社会环境。这样，写作方法就涉及到了描写。

你会记得我在前面讲过，你越是一般地了解了写作，在掌握任何特殊的写作方式时你就越会得心应手。而尽管有所有那些以"描写"为题目的手册，尽管有许多用以阐明它的课时，许多人还是搞不清楚描写都涉及到什么问题。我问那些成熟的作者和不成熟的作者，"描写指的是什么？当描写时你是在做什么？你想要做什么？"他们回答说："是在描绘一幅图画，讲述我所看到的东西。"当然，就其本身而言，这种回答是好的；但还不够。因为描写所涉及的并不只是看。为了能更清楚地理解这一点，我请你考虑一个包含内容更多的有关这个问题的定义。这就是："描写就是通过在读者或听众的意识中再现你在某一特定场合的感觉，来造成一种情感的印象。"

在这条定义中重要的词是"情感的印象"和感觉。在第一个方面，如果你没能造成你所希望有的情感的印象，你的描写就是不成功的。在第二个方面，每一种情感的印象都是观察者在那个场合的感觉的总和。最后，你的感觉是经由你的感官得到的。感官除了视觉以外，还有其它四种：味觉、触觉、嗅觉和听觉。我并不是说在每一次描写中你都要诉诸于所有这五种感官，因为对某些事物你只是通过一种或两种，最多是三种感官来接受的。但这常常是因为你没有训练所有的感官去观察。我是说了，但又不能过分强调这一点，你诉诸的感官越多，就越可能造成你所希望传达的印象。这不过是古老的计算规则，两次机会总是比一次机会好。

有些人通过眼睛接受印象，在反应时能看到图像；另一些人则主要通过听觉来接受强有力的印象。你们都熟悉这样的人，他坚持要写下一个不寻常的名字，以便自己能更好地想象它。他是通过视觉来得到印象的。另一方面，也有这样的人，他眼看着一个名字，却得不到有关它的确切印象；但一当听到了它，他就了解了它。他得到印象是通过听力。大学教师知道，有的人只能记住他们听到的讲课内容，同时又有另一些人，他们非得写出笔记，以便使这些词形象化。

在完成短篇小说作者的任务时运用所有这些感官，就是不要忽视任何机会或手段去造成印象。一个想要扩大自己顾客名单的食品商，是不会忽视增加五辆运货卡车的，只要这意味着更多的生意。如果一家报社知道在编排中增加一条特写就可以扩大销路的话，它对此也不会犹豫不决。报刊插图页部分和电台广播专栏就是很恰当的例子。换句话说，用了这五种感官，就没有哪一个读者能够逃脱；因为不管在获得

感觉时他对感官中哪一种用得最多，如果五种都有，他所擅长的那一种就一定用得上。

当约瑟夫·康拉德在《那喀索斯的黑鬼》的前言中说到这句话时，他心里想的正是印象："所有艺术，如果其强烈愿望是深入敏感的感情的秘密源泉，那就首先要诉诸于感官。"一切都已说过和做过之后，对于作家来说，能够创造出一种感情的印象就是必要的了。它必然要来自他的观察，最好是他的亲身经历。但是在有感情之前，必须先有印象。于是你看，就最低限度的条件来说，所有文学的基础都在于观察。然而，这种观察对于印象来说只是基础，印象是由观察者的感觉的总和构成的。

要被再现的正是观察者的印象。但有时，某一特定时刻的印象不能被准确地再现出来，因为与此同时，由于记忆的不精确，它已变得面目全非了。这就是为什么养成按照感觉或感官的反应当场记录观察结果的习惯是十分重要的原因。尔后，通过更为冷静或成熟的考虑，你可能会确定那个背景给你造成的印象是错误的。如果有根据在手头上，你的判断就会公正无偏；而如果你的记忆忽视了注意某种气味、声音或特征（记清楚这些会对总的印象作出修正），你的判断就会是不公正的。因而，在利用被表现为印象的题材时，有三个不同的阶段：

1. 最初的观察；

2. 由感觉的总和构成的印象的经验；

3. 以艺术的方式传达这些感觉。

如果你能马上找到时间和机会，用最终的艺术语言（它能再现印象）当场记下观察结果，你就真是一个处境幸运的

作家。可是不管处境怎么样，你总能当场记下感情的印象（也就是感官反应）的要点，然而，不管你的记录是直接的还是经过耽搁的，造成一种印象当然要以观察为前提；观察是所有创造性的写作的基础。大自然把观察的才能作为免费的礼物送给了某些人。哪里有了这种才能，所需要的就只是去发展它；哪里不存在这种才能，就必须去获得它。福尔摩斯对忠实的华生医生说的这句话，你们都是熟悉的：

"你看了，但是你没有观察。"

这就是他们之间的对话：

福尔摩斯：你看了，但是你没有观察。这中间的区别是显然易见的。比如，你经常见到从大厅通到这个房间的楼梯。

华生：是经常见到。

福："怎么个经常法呢？"

华："噢，差不多有几百次了吧。"

福："那么它共有多少级？"

华："多少级？我不知道。"

福："正是这样！你没有观察过。可你却见过了。问题就在这里。可是我却知道它有十七级，因为我既看，又观察了。"

这种对普通人不注意观察的评论，并不是由福尔摩斯最先提出来的。它是由一位导师（他自己就是一个成功的作家）提出来，以引起一位学习写作的学生注意的。福楼拜在福尔摩斯之前就谈起过它，而且他对之谈起这个问题的人，又从这一评论中获益匪浅；这个人就是莫泊桑。

福楼拜说："天才就是持久的耐心。当一个人要表现什么

事物的时候，他就必须长时间地密切注视那个事物，直到能在其中发现了某些东西，那是没有被其他任何人看到过和表现过的。在任何事物中都有着尚未开发的领域，因为我们习惯于在运用目力时仅把它同我们的记忆联系起来——对于我们正在注视的东西前人曾想了些什么。最微不足道的物体都包含有一点儿未知的东西。让我们去发现它。为了描写一堆燃烧的火和平原上的一棵树，让我们待在那堆火和那棵树旁，直到它们在我们看来不再象是任何其它的树或火时为止。正是以这种方式，一个人才能变成是独创的。"

对于这段精彩的忠告，要有一两点评论：首先，你必须小心翼翼地只去选取那些细节，只在描写中运用那些词语，它们有助于造成你所希望有的印象；还要同样小心地去抛弃或消除所有其它的细节和词语。其次，在寻找事物的"那些从没被其他任何人看到过和表现过的方面"的时候，你并不只是用眼睛寻找它们，还要用你所有的感官；因为区别的特征可能是一种气味，或是一种声音，或是一种味道，还可能是一种只有触觉才能辨别出来的特征。

现在，你感到自己能够掌握素材了。你还知道背景涉及到描写，而描写的目的是在于为读者造成一种背景或一种印象。用"造成"这个词是经过斟酌的；因为这些都是通过你对不同感官的感染逐渐形成的。它们就是你的素材：

| | | |
|---|---|---|
| 味觉 | 视觉 | (a) 形状 |
| 触觉 | | (b) 位置、场所 |
| 嗅觉 | | (c) 色彩 |
| 听觉 | | (d) 运动 |

要记住，读者在你手中是无助的。你可以强迫他去体验

任何你愿意他体验的情感。当然，在这方面究竟做得怎样，就要看你的技巧如何了。但是，你可以事先决定你所希望有的印象，确定之后，你就可以去造成它。你可以以描写的头一句话来开始；也就是人们所说的“主题句”。这种“主 题 句”定下了基调，使读者在心中对将要发挥这种基调或印象的细节有所准备。而必然的是，除了这个主题句，你所用的素材都将是选来诉诸于一种或几种感官的词句。比如，假设你打算造成一种有关孤独或美的印象，你事先就知道，通过诉诸于读者的感官，你就能把他的感情玩弄于股掌之上。不同之处在于你的解释，在于你所强调的东西。

如果你的主题句是说：“昨天还是空闲的地方，现在却到处是一派繁忙的景象”，你就会强调工人们推着装了水泥的手推车匆匆而过，铁锹碰在碎石上发出铿锵声，狂暴的工头在吼叫着发出命令，汽铲断断续续地发出排汽声；因为这些细节有助于造成“一派繁忙景象”的效果。可是，你不会去写一条狗睡在树荫下，脑袋搁在伸开的两只前爪中间，因为这个细节对于你要造成的效果是没有用处的。我并不是说在每一次描写前你都要有意加上主题句。我只是敦促你要仔细考虑运用它会给你带来的好处。首先，它使你能引导读者感到你希望他们感到的感情。其次，它给了你一个标准，可用来检查你的细节。

当然，这种对于细节的注意，特别适用于那种构思来传达氛围或印象的背景。而在那种仅仅构思来给行动以背景的背景中，重要的只是要指明时间和地点。

“那个男人把雪橇停在离普林普顿村一英里远的地方，时间正好是下午两点钟。林中道路从这里开始横越五英里宽的开阔地。开阔地沿着大海的一侧展开，鳕鱼角的居民称它为

‘大旷野’”

如果你浏览一下约翰·高尔斯华绥写的《英国老人》一剧的节目单，并试着通过节目单里的话去想象第一幕的背景，那我努力要传达给你的有关背景的东西也许就变得更清楚了。

**《英国老人》**

（约翰·高尔斯华绥著三幕剧）

人物（按出场顺序）

西尔万纳斯·海索普，“岛国航海公司”董事长。

吉尔伯特·伐内，该公司的秘书。

鲍勃·皮林，皮林父子公司的船主。

查尔斯·温特纳，初级律师。

布朗比先生，老海索普的债权人之一。

教士，另一个债权人。

罗萨蒙德·拉内，老海索普的一个顾客。

菲利斯、约克，她的孩子。

约瑟夫·皮林，皮林父子公司的年长的合伙人。

阿德拉·海索普，老海索普的女儿。

“岛国航海公司”两职员。

一董事，勃特逊先生，威斯特给特先生，温克利先生，巴德根先生，阿普比先生（均为公司股东）。

莱蒂，拉内家什么活都干的女仆。

迈勒，老海索普的贴身佣人。

莫莉，老海索普女儿的女仆。

时间：一九〇五年

第 一 幕

第一场：利物浦，“岛国航海公司”会议室。二月十二日，五点钟。

第二场：同上。二月十三日，三点钟。在全体会议开会期间和会后。

第 二 幕

利物浦，在米利森特·维拉斯二十三号拉内家的起居室里。二月十三日，四点钟。

第 三 幕

第一场：老海索普在福赛顿公园他女儿家的书斋里。二月十四日，五点钟。

第二场：同上。三小时以后。

第三场：同上。当天晚上十一点半。

间 歇

在第一幕和第三幕的各场之间，幕布应落下一会儿，以指明时间的逝去。

高尔斯华绥先生又把同样的角色和同样的题材用在了一篇短篇小说中。小说只是标题有所不同，叫《斯多葛》。在对比这两种形式时，值得注意的是，短篇小说作家认识到作为作家，有必要去表现有关时间、地点和社会环境的印象（而在舞台表演中，观众是直接从刺激因素中得到这些的），于是小说的开头就是这样的：

“一九〇五年一月里的一天，在利物浦城，‘岛国航海公司’的会议室在劳累了一下午以后，可以说是休息了。长会议桌上自然要杂乱地散布着墨水瓶、钢笔、染了墨渍的纸张和六个人抛弃的文件——一个被遗弃的匀

心斗角的战场。”

为表现一种有关背景的印象要用多少笔墨，那要看你在多大程度上希望能在读者的意识中造成有关那个背景的印象。欧·亨利是写迅捷的开端的大师，他的开端给人以对于背景的一闪而过，却又足够的指示。

摘自《麦迪森广场的〈一千零一夜〉》

“卡森·吉尔默斯在他靠近广场的公寓 地点
房间里，
菲力浦 社会背景（他有一个仆人）
送来了晚班邮件。” 时间

摘自《社会的三角关系》

“钟敲六点的时候， 时间
艾克依·斯尼格·麦利茨放下了手中的长柄熨斗。
地点（一个服装店）
艾克依是一个裁缝的学徒。” 社会背景

摘自《伯爵和婚礼来宾》

“一天傍晚， 时间
安迪·多诺文去他在二马路的供 地点
膳寄宿处吃晚饭，司各特夫人
给他介绍了一个新的搭伙人，一位年轻的女
士，孔卫小姐。” 社会背景

摘自《汽车等待的时候》

“黄昏刚一降临， 时间
穿淡灰色衣服的少女又来到了 社会背景
安静的小公园的那个静谧的角落。” 地点

但是，欧·亨利对背景的不关心是出了名的。在谈到这一点

时，他说：

“人们说我了解纽约。好吧，请把我的纽约小说中的一篇里的第二十三号街改为小城镇的大街；把弗莱提荣大厦擦去，换上镇公所；这个故事实际上就适合于发生在任何偏远的小镇里……只要一篇小说在表现人类本性方面是真实的，所需要你去做的就只是改变地方色彩，使之适合于任何小镇，北方的，东方的，南方的，或是西方的。”

这是一种透彻的观察。背景不应占据太多的空间。在这里和那里你改变了一句话，你就改变了整个印象。贫穷的社会背景可以被改变成奢华的或节俭朴素的社会背景。

造成任何你所希望有的印象都完全靠你——作者；你有着和使用作弊纸牌的发牌人所拥有的同样的好处。你能把任何你所选择的结合体给予读者；这样做时能取得多大成功，那要看你作为艺术家的才能，看你隐藏技巧和手法的能力，最主要的还要看你观察时的敏锐程度。这种观察时的敏锐是能够发展的。假定你经常运用你的感官，你就能发展它们，就象你在运用中能发展任何其它东西一样。

你也许会在这一点上感到疑惑，这种更仔细的观察真的不是一种不必要的困难工作吗？对于所有涉及到大量训练的建议，你也许都会有同样的反应。有的人卖出了某种小说，其中写到的地点是他所不熟悉的；这会使你相信，直接与背景相识并非必要。对此的回答只有一个。如果你的背景通过给读者以对于现实的暗示而实现了你的目的，你就成功了。否则，你就是失败的。但是，如果你去检查那些留在了人们记忆中的小说，就会发现，除了少数例外，作家靠的是观察，而且只写那些他们熟悉的地方。当然，没有作家能始终写他

所不知道的地方。在所有成功的创造性写作的根基处，都是这条规律：没有观察，就不会有持久的成功的创作。

但是，在考虑这一点时还要记住，这种观察只有在它是当场记录的时候，才有最大的价值。即使这种直接的记录可能仅仅是由片断的感官反应的笔记构成的，也还是有价值的；其原因有二：首先，它教人以观察的准确性，这需要注意力集中。其次，它能帮助以后的记忆，因为集中的注意力把它的对象留在了观察者的记忆中。

在最初的印象已变得模糊不清以后，再去求教于这些仅仅是片断的笔记，就会激起想象力，使作者能清晰地想象出许多在那个场合中的物体。这些东西已经完全离开了他的记忆，如果没有笔记来激起回忆，他就可能永远失去它们。然而，在帮助作者形成和总结自己印象的过程中，在它们帮助创造的感觉中，这些笔记能起到更为重要的作用。没有原始笔记，这种情感效果就不会被逼真地再现出来。

现在，你能清楚地看到，虽然观察是所有第一流创造性写作的基础，但如果没有创造性的想象力，它实际上就是没有用的。就我自己的观察和经验来讲，无论如何，并没有一种能无中生有的抽象的创造力。对于小说作者来说，创造性的想象力是由对任何刺激因素的富有想象力的反应构成的。这种富于想象力的反应既可以是理智上的，又可以是感情上的。如果它是理智上的，它涉及的就是观念或看法；如果它是感情上的，所涉及的就是形象。

使作者能够把观察结果从结构上进行分类和安排，并加以详述和解释的，是理智方面的才能。使作者能够在形象中（或图像中）传达观察结果的，是情感方面的才能。中国人

有句箴言，每个作者都应当把它用镜框框起来，挂在写字台上方，和福尔摩斯对华生说的那句话（“你看了，但是你没有观察。”）并排挂在一起。这句中国的箴言就是“一画值千言”。努力为读者造成印象或图像。在观察时，特别是在记录的时候，要记住这一点。

从一开始就训练观察力是有好处的。作品中必须有地点和时间。在记有关背景的笔记时，最好先记下那些有特征的东西。然后是光线和形状方面的情况。再以后就观察那些诉诸于视觉的细节。在这之后是观察声响，而后是气味。在声响下面，你会几乎是下意识地在笔记中记下触觉印象（光滑、坚硬，等等）。这里有一条作为实例的笔记。你会注意到，其中还提到了人们；但他们并不是作为角色被记下来的，而是成为了背景细节的一部分；他们是作为刺激因素的人们。在下一讲中，我们将考虑作为角色的人们。

退伍军人局，波士顿，10月23日，上午。

沉闷的天空撒下了灰色的光线。用来作体格检查的走廊，房间被隔墙板隔开。招牌：“休复术器械”。地板上有香烟头，燃烧的火柴；看门人把它们打扫干净。许多男人坐在长凳上，习惯于等待了——厌烦得令人难受的表情。一位办公室女工作人员，她收取信件，给人们圆形卡片纸板，上面用蓝铅笔写着号码。穿护士制服戴护士制帽的胖女人，坐在那里给一个男人诊脉，男人嘴里含着体温表——对她来说，人们只是患者——例行公事的日常工作。医生穿白大褂溜达出来，看上去很厌烦。年轻女人，涂口红，穿短裙——“约瑟夫外套”式的毛线衫，拿着马尼拉纸的文件夹，从档案室打开的门里向外一瞥。

声音；当一些门打开时，打字机响亮的卡嗒声就变大了，门关上后，声音又变小了。年轻女人的声音在叫一个号码，挨着一个个长凳重复着。房间里传来咳嗽声，正是伤风感冒的季节。男人们在低声交谈，谈论着医生的无能——"他胳膊几乎抬不起来了，大夫狠拽他的胳膊。"

受到了速记员的访问，他提出问题，把回答打在空白表格上——不是从一年前已填满的相似的表格上照抄。

我希望你在学习这一章时掌握的原则是，所有印象都来自细节。它是感官感染力的总和。如果总的印象变得模糊了，作为艺术家，你可以通过选取和舍弃去澄清它。你能够事先确定你希望造成的印象。此外，你还可以用主题句去引导读者感受。然而，我首先希望你明白的是，在任何小说里，用在背景上的字数在小说总字数中只占很小的一部分。背景就其自身而言，并不是小说题材。它同样可以是非小说作者的题材。它给了小说的背景以可信性。故事自身和其中的场面是小说的重要部分。

# 十三、情感印象的展露

小说家的任务同剧作家的任务在实质上是相同的。在这一点上尤其如此——他们所要解决的问题都是要创造出活生生的人物来。不管是在舞台上，还是通过杂志或书向读者（观众）展现人物，目的是相同的：布置好戏台，向观众介绍角色，让观众见到他们，不管这观众是读者，还是去看戏的人为了不至于使你心中疑惑，我再让你去注意约翰·高尔斯。华绥的《英国老人》一剧。下面就是在剧院里向观众展现的东西：

海索普：伐内先生，他们来了吗？

伐内：来了，先生；但我不会叫醒你的。

海索普：我就没有睡着。让我们等着吧。就算你知道他们要来干什么。

伐内：我说的对吗，先生，这是你的——嗯——债权人的一次会议？

海索普：你说对了。金矿，伐内先生。

伐内：是的，先生，我听说了——在厄瓜多尔，对吗？

海索普（点点头）：那是十三年前的事了。买下它，一古脑儿全买了——一半儿是现金，一半儿是字据上的欠款。这就是那些欠款了。从没能还清它们。那矿山就象他们的脑袋那样是空的。（低沉地说）不过，

还没有破产。

伐内：确实没有，先生。没人能打垮你。你在明天的全体会议上发言吗？我想我要说按照今天下午董事会上的决定，要买下皮林的轮船。这可是件大事，先生。

海索普：永远不要停下来休息；前进，要不然你就得后退。永远要果敢！

伐内：我愿意把这个记在我们的文件上，先生。"岛国航海公司——永远要果敢。"不过，我要说，我希望运费已经降到了最低点。投资六万镑对象我们这样的小公司来说，可是一笔大数目，股东方面一定会有反对意见的。

海索普：他们会服从的。

让我利用这个场合再一次指出，在产生任何艺术作品的过程中有三个因素：题材、艺术家和观众。艺术家表现题材时所用的手段将支配他的处理方式。这出剧就说明了这一点。当这一题材作为一出剧展现给观众的时候，他们先看到了一张节目单。*

这个节目单告诉了观众角色的姓名和社会地位。观众从节目单中得知，西尔万纳斯·海索普是"岛国航海公司"董事会的主席，吉尔伯特·伐内是那个董事会的秘书。从节目单中他们还知道了，第一幕的场景是在英格兰利物浦的"岛国航海公司"里，时间是在一九〇五年二月十二日下午五点。当幕布拉起时，观众看到了会议室，里面的家具，和用那些家具的人。他们知道了每件物体的位置，每个角色的身份和态度。他们清清楚楚地看到了面前舞台上的背景和人物，并听到了人物的对话。请考虑一下想在小说中，而不是在戏剧中表现同样题

材的小说作者所面临的技巧问题。高尔斯华绥是这样做的。你会在由美国出版商，纽约的查尔斯·斯克里伯纳父子公司出的他的作品中发现这样的例子。《英国老人》这个剧本是一本很小的，阅读起来很方便的书，值得细读。在以小说形式表现时，题材同戏剧里的还是一样的；名字由《英国老人》变成了《斯多葛》。你可以在《五个故事》这本书中，或是在其后的名叫《大篷车》的选集中读到这篇小说。

由于艺术手段上的某种限制，作家必须改变场面的顺序和比例。在戏剧和小说中他使用了同样的题材。可是，当题材是以短篇小说的形式被展现出来的时候，短篇小说作家却必须始终想着他的读者。观戏的人看到了舞台布景；他能见到角色，听到他们说话；那里对于现实的暗示是完整的。看着舞台和演员的人得到了有关地点和人物的印象。照明设备给了他有关时间的印象。这样，他几乎是在一瞥之间就了解了时间、地点和社会背景。

写小说时，你就要试图给人以对于现实和生活的实际情形的暗示。最接近实际生活的，是在舞台上对生活的表现。作为小说作者，你有着和剧作者同样的问题，你还有着某种他们不具备的有利条件。比如，你能随心所欲，经常变换小说行动的背景。电影也具有这种好处。在以电影或传统戏剧为媒介表现题材时，作家没有机会分析人物的思想；人物所想的，必须通过行动表现出来。

可是，在生活中，在戏剧舞台和电影里，观众总是在角色一露面的时候就知道了他的外貌。偶尔听到的是画外音，但这种隐藏是有意识的，剧作家不希望观众看到说话的人。如果打算给读者有关一个可见的角色的印象，你就必须描写那个角

色的外表。不要忘记，用几句话，就可以描写一个角色，这种描写能使读者认出那个角色。试着始终把读者看做是观众，把小说里的人物看做是演员，把行动发生的地点看作是舞台布景或是那个行动的背景。这样想象人物和他们的行动，对你体会有很大帮助。尔后，无论何时，当角色来到舞台上，或是在舞台上变换了位置时，就要让读者知道这一点。这是一条可遵循的合理的规则。事实上，在这方面宁肯做得过头，也不要有所忽略。写得太多的时候，读者总可以略过不看；但如果写得太少了，他就不会费力去补充。读者不具备戏剧观众所有的那种有利条件；因此，作者必须先建成舞台，并介绍角色，这才能希望在用小说表现题材时能收和在剧院里所能收到的同样的效果。

这里是《斯多葛》的开头，题材是以小说形式表现的：

> "一九〇五年一月里的一天，在利物浦城，'岛国航海公司'的会议室在劳累了一下午之后，可以说是休息了。长会议桌上自然要杂乱地散布着墨水瓶、钢笔、染了墨渍的纸张和六个人抛弃的文件——一个被遗弃的勾心斗角的战场。"

这里，靠了两句话，高尔斯华绥先生就造成了舞台，规定了时间、地点和社会环境。这样做了之后，他便马上开始介绍人物，先是主角西尔万纳斯·海索普，接着是配角吉尔伯特·伐内。

> "在会议桌顶头的主席座位上，老西尔万纳斯·海索普孤零零地坐着，合着双眼，沉静，庄重，象是一尊偶像。他的一只虚肿的手放在椅子扶手上，手指微微抖颤着。他那结实的脑袋上的厚厚的白发，在一盏带绿灯罩

的灯的光线下闪烁着反光。他没睡着，红润的面颊不时鼓胀起来，一种半是叹息，半是咕哝的声音从他的厚嘴唇里逃了出来；那嘴唇夹在了一部白胡子和呈裂开状的下巴上方的细小的白色毛发之间。那具方正厚实的躯体埋在扶手椅里，穿着黑镶边的短外套，好象没有了脖子。

"'岛国航海公司'年轻的秘书吉尔伯特·伐内进到静下来的会议室里，轻快地走到桌旁，收拾好文件，站在那里看着董事长。他还不到三十五岁，头发上、胡子上、面颊上和眼睛里都有一种乐观主义者所特有的明亮的色彩。他的鼻子和嘴唇可笑地卷曲着。"

你看到了有关主角的一些醒目的细节描写，这对任何头一次观察那个角色的人来说，都是一目了然的。此外，你还知道了某种东西，而这从他的外观上一般是推断不出来的；为了它，进一步了解那个男人就有必要了。这有助于我们理解这个人以后的行动：你知道了他的姓名、职业和社会地位。他叫西尔万纳斯·海索普，是"岛国航海公司"董事会的董事长。你知道了此时此刻他在做什么，还得到了有关他刚才做了什么，甚至是在很久以前做过什么的暗示。你能够想象出那个人物，并在某种程度上推测他以后行动的性质。这些醒目的或是显著的有关外表的细节，加上指明了职业或社会地位，足以在一开始就使人看出西尔万纳斯·海索普不同于吉尔伯特·伐内，或是不同于一位牧师，或是不同于一个流浪汉。而要全面刻画他的性格，你所需要的比这个还要多。但要注意这一点，比起只是说出他的名字来，这样做使读者对他了解得更多。现在他们知道了角色的形象，这给了他们一种真实的印象。

只有业余作者才会抱有这种幼稚的想法——创造人物时

需要的只是一个名字。十分奇怪的是，在一场有第三者参加的谈话中，这种业余作者常常正是最先要求有细节的人。他会说："你总是谈起的那位玛丽·弗莱明是谁呀？""是在布兰查德·罗林斯的办公室里工作的那个胖姑娘吗？"但是，让他自己写一篇小说，在其中向陌生人描述这位胖姑娘——人们认为他对那个胖姑娘已经很熟悉，可以把她写进小说里了——，十次有九次，他会这样开头："布兰查德·罗林斯在玛丽·弗莱明住的平房前的街道上叫住了她，说道，"等等。然后，小说通过这些象是幽灵一样的人的对话继续展开；对于这些人，读者只知道他们的名字。写作课教师的老前辈，伟大的科普兰德教授在哈佛大学讲的著名的"英语十二讲"中，总是急于指出要使读者能看到小说人物的必要性。他常常说："我没有看到你的人物，你写的是幽灵吗？"

也有可以想象得出的背景，在其中，隐瞒小说人物的身份是可行的；但是，可以用许多方法做到这一点，而决不是由于没能描写他。从一个人的外表，你可以知道许多东西；它们把他同所有其他人区别开来，起码可以同许许多多其他人区分开来。我们对别人进行分类时，年龄是本能地要首先想到的分类。可以用许多方法来指明这一点：看头发的颜色，看有没有皱纹，看有没有牙齿。

**社会地位**。在做了最初的分类后，你开始意识到有关那个人物的一种印象，从这个印象里，你得到了有关那个人物的社会地位的某种一般的分类。衣着在这方面是重要的，尤其是在它还表现了其它方面的情况时：通过对布料和穿戴方式的选择，性情和趣味的高低就反映出来。但现在我脑子里想的更多的不是这些，而是那种有关社会地位的一般的分类。

这种分类来自一个人给予人们的这种印象——他的衣着是寒酸的呢，还是讲究的。

还有有关角色在物质方面的进一步的印象，它将补偿读者的有关角色的印象——如果角色是在现实生活中，在舞台上，或是在银幕上，而不是在白纸黑字上出现在读者面前的话，读者是会得到这些印象的。如果你认为小说只是这种基本格局——刺激因素，角色印象，反应——的重复，你就会看到：小说中实际发生的是：角色出场（有关他的姓名和职业，作者已经在节目单或是说明性的文字——这要看他是以戏剧为手段还是以小说为手段来写作的——中讲清楚了），观众从几个醒目的细节中知道了他的外表：年纪，社会地位，衣着，身高，块头，也许还有他的肤色（黝黑的或是白皙的），头发的颜色。

于是，下一个分类，就是有关外貌的醒目的细节。所谓醒目的细节是这种细节，它们打动了你——是那种有关一个人的外貌的东西，它们使你“一见动心”：兔唇，伤疤，圆月一样的轮廓，宽阔的肩膀，苗条的身段，残疾，深深的肤色，或是明亮的眼睛。

检查了许多初学者的手稿以后，几乎使我确信，所有业余作者已经达成了一条协议，要拖延对小说角色外貌的描写。另一方面，检查已经发表了的小说，又可以得出这样的结论：在职业作家中也存在着一条协定，在得到有关角色印象方面，要尽可能早地给读者以便利条件。当业余作者面对这个问题，被问到为什么要拖延时，他就会含混地回答说，他觉得这样更艺术些。当强迫他作出解释时，他没有解释，还是重复说：“不管怎样，我要在下一页描写我的主角，”这实

在象是说，在一部剧开头一幕的头几分钟里，剧作家把观众扔在一片黑暗中，然后才开亮了灯。当想到你是在努力向读者再现有关现实生活的印象时，角色出场后拖延对他的描写的荒谬性就显而易见了。在现实生活中，无论何时你遇到一个人，你就得到了有关他的一种印象。即便你觉得艺术与生活不同，一个无可逃避的事实也是存在的。无论在何处，你必须用一段短短的描写来说明角色的身份。打字机打上六到八行字也就足够了。对于小说中相应的地方——你在其中安排这六到八行介绍性文字——，你总是能加以改变的。然而，如果你在角色一出场时就对他加以描写，你就是在遵循最好的职业方面的实践。这里有一些有关描写角色的例子，它们会使你看到，在打字机打的六到八行字中，可以给人多少印象：

"这就是斯黛拉·阿舍斯特的想法。她性情多愁善感。如果说她早已失去了蓝眼睛和鲜花般的魅力，失去了苗条的身段和脸上那种冷然纯洁的神情，失去了苹果花般的色彩——这在二十六年前，曾那样迅速神奇地迷住了阿舍斯特——，在四十三岁年纪上，她仍是一个秀丽忠实的伴侣；她的脸颊上有淡淡的雀斑，灰蓝色的眼睛里透露出某种老成。"

——约翰·高尔斯华绥：《苹果树》*

"伐·但金先生生性温和，文质彬彬。但金夫人也难得有严厉的时候，而这种严厉通常正是那个圈子里的女人的特色。于是，纳德也成了一个温文尔雅的孩子。现在，他又成了一个温文尔雅的青年男子，身高超过六英尺，身材消瘦，却也不乏气力。可他的眼睛却有着一种柔和的蓝色，面颊新鲜光滑，肤色娇嫩，就象是最可

爱的姑娘的脸颊。他那淡淡的胡子刮得光光的，并没有在那张脸上造出不和谐来。一头金发卷曲着，由于不经常理发，头发在头上缠结成微微闪光的一团。他完全可以被称做是美丽的；这个词用在男人身上，不仅不是耻辱的称呼，而且还更为贴切。”

——本·阿米斯·威廉姆斯：《罪恶的前额》*

“一个四十五岁的男人，或是差不多那个岁数，你可以这样认为，如果你和我一道在那个烟气薰人的允许吸烟的车厢里的话。他个子高高的，长得结结实实，气度高贵。轮廓好看的脑袋前半部已经谢顶，银粉一样的白发覆在两侧古铜色的太阳穴上，使他看上去有几分漂亮。不过，在脸膛上，却有一些本不该在那里的线条。”

——威廉姆·都雷德·帕利：《大胆的父亲》*

“星期六下午，帕西克在哈勒姆的我的不动产营业所里——贺拉斯·特·帕西克；你可能听说过他。他经销北河公司的砖头和牛湾公司的沙子。那时，我正在布朗克斯建造一栋公寓楼。他抽着雪茄烟，坐在旁边东拉西扯，在等我请他出去吃午饭。他真是个人物，高个子，连鬓胡子，仪表堂堂，穿白色西服背心。他爱唠叨，我也喜欢听他说。”

——托玛斯·麦克莫洛：《帕西克先生遇到了抢夺支票的人》*

“她是高挑个，在冷淡和优美中透露出可爱来，但身子骨显得有些单薄。她的眼睛是淡蓝色的，头发是灰色的。由于皮肤是奶油色和半透明的，每当有人同她说话或是没人搭理她时，她的脸上就透出了红晕。这使她看来象是个奇怪的人物；因为在好莱坞，一百个人中不会

有四个人知道什么叫做脸红。”

——弗兰克·坎顿：《污泥》*

“邦瑟·博桑奎特从门口走进来。‘他是一个四十岁大腹便便的男人，有一只转个不停的黑眼睛和一头波浪起伏的黑发，浓密的黑色小胡子，还总带着不可一世的神气拈个不停……’

“第二天上午，博桑奎特先生带着一个同伴进了商店，看上去更臃肿了，给人一种印象，好象他在鬼鬼祟祟干着什么；在那垂挂在胸前的粗重的金表链后面，有着一种焦躁不安的隐秘。”

——艾德加·吉普森：《萨拉金亲王的盘花纽扣》*

“她是个已发育成熟的姑娘，就她这个年纪可算是大个子了；她轻捷得象是只豹子，简直象极了。她有一双乌黑发亮的眼睛和更为乌黑的头发；头发又浓又密，她也不剪短它。木炭色的头发和白垩般的肌肤形成了鲜明的色彩对比，配起她来正合适。一件猩红色的长袍里露出了肩膀和胳膊。她的前额上戴了一道银箔的方格网眼花边，象是顶小小的冠冕。她刚刚穿戴好，要去普里斯顿山上约翰·斯蒂文斯家里吃晚饭。”

——威尔伯·丹尼尔·斯蒂尔：《因为他们不知道自己在做什么》*

“他站在考克斯泼街一个运输事务所的窗前。他是个难以形容的人，寒酸到了已经没人再注意他的寒酸的地步。就没有人在意他。大衣穿了六年了，长筒靴也全改了颜色。他上次是让小巷里的理发匠剃的头，拉拉杂杂

线也没剩干净。裤子也是松松垮垮，飘飘荡荡的。他双手紧扣在身前，手指绞在一起，尖尖的鼻子几乎贴在了窗玻璃上。从体形上看，你会说他差不多有四十岁了，也正是如此；不过那张脸却是笨拙的青年人的脸，热心，纯朴。”

——托玛斯·伯克：《冒险》*

在考虑有关角色的印象这一问题时，你最好把这两种印象区分清楚——一个是在角色进场时，你给读者的关于他的印象；一个是当角色在舞台上时，你让读者得到的有关他的印象。这两者都涉及到角色的形象。但在第一种情形下，形象是静止的；而在第二种情形里，则是一个人在行动中的动态的形象。第一种情形给人以有关外表的印象，如果人物是坐着或是站着不动的，或是正在进入舞台，这种描写在实质上是相同的。第二种情形给人以人物进入舞台后的活动的印象——是那种极有助于区别人物的细微的活动。虽然它们经常被人忽略，这些有助于读者想象力的细节却是必不可少的；一个作家能认识到它们，就标志了他在技巧方面的一大进步。它们常常帮助读者了解到角色的性格特征。现在我要求你从角色形象的角度出发来考虑它们，角色形象给了小说以可信性。

它们是对刺激因素的细微的反应：面部表情的变化，怎样笑的，嗓音，姿势，眼光，手势和步态。

也许，比起其它任何领域，业余作者更容易在这里犯错误。一般情况下，他所开始的描写有几分象是这样的：“她是一个纤细瘦长的姑娘，二十来岁，有一双水汪汪的褐色眼睛和一头柔软卷曲的栗色头发；穿一身剪裁雅致的衣服，戴一顶漂亮的狭边小圆帽。”到这里，视觉印象完了，一直到小

说结束，这就是读者得到的有关那位姑娘的唯一的视觉印象。这就好象一个人物在舞台上露了一面，只让观众看到他一眼就消失了，在整个演戏过程中再也见不到他了，只留下一张照片来扮演他的角色。有时，在这种情形下，一个过得去的情节也可以使读者的兴趣保持到小说结束。但其中没有出现出人物来；这些事件也能发生在“一个高个子，体格健壮的姑娘”身上，“她二十三、四岁，蓝眼睛，一头挺直的黑发；穿一身运动服，戴一顶宽边无沿帽。”你写的不是一个真实的人，而是百货商店橱窗里的假人；也许用眼睛看她并不令人讨厌，但也决不会使人相信她是活生生的人。

这样的描写就其本身而言是好的，也是必要的；但是在很多时候，业余作者却就此止步不前了。这种人物甚至还不具备拍电影时现找的扮群众的演员所有的那种生命力。不过，这是一个好的开端，一种基础，在它上面可以造成一个活生生的、行动着的、呼吸着的人，他有思想，有感情，对刺激因素有所反应。这种短短的说明身份的描写是很自然的。

关于这方面技巧的最有启发性的评论之一是马克·吐温的一段话。他比别的作家更自觉地意识到了修饰谈话的必要性。一次，在同马克·吐温进行了一场有趣的谈话之后，《妇女之家杂志》的编辑爱德华·鲍克写了一篇关于这次访问的报道。他把这篇手稿送给那位幽默作家去审阅。马克·吐温的回答颇有特色。

我亲爱的鲍克先生：

不，不——同大多数访问记一样，它纯粹是废话，没有价值。

由于一些相当明显而简单的原因，一篇“访问记”通

常是一种荒谬的东西。主要原因如下：打个比方说，它是要在陆上行舟，在水中开车。口头语言是一回事，写成了文字又是很不相同的另一回事。印刷物对于后者来说是很合适的手段，对于前者来说就未必如此了。一当"谈话"被写进印刷物，你就认识到它已经面目全非了。你觉察到许多东西从中消失了，而那正是它的精华所在。你手头除了残留的一具尸骸，什么也没有了。色彩、面部表情、声调的抑扬顿挫、大笑、微笑、活跃的变音，一切给人以温暖、雅致、友情和魅力的东西，一切招你喜爱，至少是使你不讨厌的东西都消失了，没留下什么，有的只是一具苍白、僵硬和令人生厌的尸体。

你可以看到，这样的"谈话"几乎是千篇一律地在一篇"访问记"里任人凭吊。访问记很少试图去告诉人们一件事是怎样说出来的；它只写了不加修饰的对话，就此为止了。当一个人是为了发表而写作的时候，他采用的方法与此迥然不同。他采用的形式同真正的对话很少有相同之处，但它们使读者明白了作者要努力表达的是什么。作家写小说时，发现有必要表现人物的一些对话，看看他在从事这项危险而困难的工作时是怎样如履薄冰的吧：

"要是他敢当我面说这件事，就非让他见血不可。"阿尔弗雷德摆出一副好汉的架式，狡黠地向同伴溜了一眼，说。

"要是他敢当我面说这件事，非叫他见血不可！"蒙克伍德说。他眼睛里闪射出一种东西，使那群心虚的人里不止一个人看了要发抖。

"要是他敢当我面说这件事，就非让他流血不可。"那个用大话唬人的小人说。他嘴里激昂慷慨，嘴唇却吓白了。

小说家惨痛地意识到，赤裸裸的对话在印刷物中是传达不了什么意思的；于是，他就让人物的每次谈话都满载了——常常是过于满载了——解释和说明。这就是公开供认，对于"谈话"来说，印刷物是一个十分蹩脚的工具。它还承认了，在印刷物中不加解释的对话，带给读者的是混乱，而不是指导。

你写的访问记当然很精确，如实记下了我说的话。可是你没有一句解释性的话；在某些时刻我的态度举止是怎样的你并没指出来。因此，读者不可能知道在哪里我是认真的，在哪里我是在开玩笑；或者我是一直在开玩笑呢，还是一直在认真交谈。这样报道谈话是没有价值的。它能传达给读者许多意思，但决不是正确的。加上能传达正确的意思的解释这件事需要些什么呢？这种艺术是那样地高超、精妙和困难，掌握了它的人是不会把它浪费在访问记上面的。

不，饶了读者，饶了我吧；把整个访问记省去吧；它是废话。如果我不能谈得更好，我也不愿意说梦话。

如果你想发表点儿什么，就发表这封信吧；它可能还有些价值，因为它可以从各个方面向读者解释，为什么一般说来，在访问记里，人们的谈话可以象是任何人的，却只是不象他们自己的。

您的诚挚的

马克·吐温

这里有一些例子，是说职业作家怎样精心地详细描述角色对刺激因素的细微反应，以加强视觉印象。在这些例子里你会发现一些重复，用来表现面部表情的一组反应同样用来表现了嗓音。它们使你看到，有能力的职业作家在利用每一种可能的手法去创造有关现实的全部印象。

## 面部表情

*“比尤蒂·索迪尔坐在池塘边调整冰鞋，长着雀斑的脸上现出一种身负重任的表情。”

“‘她是一个好极了的姑娘。’索迪尔向下瞧着说，极力控制着自己的嗓音。”

*“安妮·考霍恩眼睛睁得大大的，压低了声音惊诧地说：‘哟，你这了不起的姑娘！’”

“安妮·考霍恩的脸上满是心神不安的沮丧。”

“‘妈，您没注意到他的手吗？’娣敏丝小姐说；想到那双短粗短粗的笨手和肮脏的指甲，她扮了个鬼脸。”

“波桑奎特先生那窄窄的眉毛令人惊奇地微微皱起，说……”

“塔克先生轻轻拉过一把椅子，露出了他那著名的微笑。”

“‘是的，先生。’塔克先生呷了一口咖啡说。他展开了自己的微笑，让它去温暖喜剧演员们的心。”

*“他踌躇了，脸上现出焦虑的神情，手指神经质地颤抖着，紧紧抓住信不放。”

“查利斯和克莱文在接待室里。见我进去，查利斯跳

了起来。克莱文播了他一下，他又窘迫地坐下了。”

“谈话中断了一会儿，弗朗西斯爵士用指头在桌上敲着。他眉头紧锁，闭上了嘴。”

“他盯着我看了半天，脸上现出一种古怪的天真。”

*“他慢慢绕过房子来到前门口，几次回过头来看，脸上带着酒窝，羞涩地笑着。”

“但就在这样一种紧急情况下，萨丽也知道自己在扮演的角色。她张开了浓密的眼睫毛，让那个红头发的家伙看到她流泪了。萨丽的眼泪就象野玫瑰花芯里的晶莹的露珠那样可爱。红头发的家伙惊愕地望着她，嗓子眼儿里不知在咕噜着什么。他跳起身来，脸变白了，接着又坐下来。”

“这会儿，她抬头看着这个差点儿杀死了自己的相当英俊的小伙子，可爱的眼睛里流露出宁静有力，充满了同情心的表情。她令人惊奇地变了一个人，站了起来。”

*“她抬头看着打开的门，脸上露出歇斯底里的恐惧来。”

*“琼西的脸拉长了。他不知说什么好，最后才结结巴巴地说：“先生，我不得不停下来。”

*“她看着他，他对她微微一笑；他四十一岁了，身子却象孩子一样富于弹性，步态轻捷。”

## 姿　势

*“比尤蒂回答的声音小得让人听不见，他站在那里转来转去的，拼命想说出自己的要求来。”

“比尤蒂咽下了嗓子里涌上来的什么东西，开始无

目的地绕着池塘边走。”

“索迪尔闭上嘴，朝着想象中的小妖精勇敢地打了一拳，又吹开了口哨。”

“‘我说，特基，’索迪尔结结巴巴地说，脸红了。”

*“他把门猛地摔上就离开了，大步走着，心情糟透了。”

*“小个男人见到我，便象枪通条一样挺直起来。”

“于是他到了壁炉那边，拖着脚走，好象在等待什么我难以提供的东西。”

*“盖伊坐在台阶顶级上，架起穿着丝绸裤的腿晃荡着；那两条腿从上往下越来越细，一直到底下变成了纤细异常的脚踝。”

*“天太热了，让人不能用脑子想什么。矮胖男人把脚搁在椅子长扶手上的凹陷处，深思着酷暑带来的不舒服。”

“夫人也伸开了她的腿，以此来显示她赤裸的脚踝的神奇的外形。她的身体好象融化了，流散开来，充满了扶手椅。”

“矮胖男人不自在地在椅子里扭来扭去的。”

*“他总是缄口不语，萎靡不振，手腕交叉放在膝上，手掌向上，手指弯曲着，一直到晚饭摆在面前桌上。”

## 眼　神

*“安妮·考霍恩的眼睛瞪得大大的。”

*“他撕来扯去的，又用眼睛盯住我。”

“他盯着我看了半天，表情里有着某种奇怪的天真。”

＊“他慢慢绕过房子来到前门口，几次回过头来看，羞涩地笑着，脸上漾着酒窝。”

＊“她瞧着打开的房门，脸上现出歇斯底里的恐惧。”

## 手　　势

＊“她扣紧双手，表现出一种柔和的热情。”

“他来的时候，他正在捻弄自己的小胡子。”

＊“塔克先生向肖迪点头致意，后者也向他打招呼，嘴里还咕哝着什么。”

＊“他脸上露出焦虑不安的神情，手指神经质地颤动着，紧紧抓住信不放。”

“谈话中断了一会儿，弗朗西斯爵士的手指在桌上敲着。”

“一会儿，他的右手好象不听指挥了，猛地伸向了我。”

＊“凯蒂停下手上的活儿，把手放在膝盖上。她仰望天空，一只手神经质地摸了摸额头，又用力摇摇头。”

＊“小孩发着烧，又困乏又烦躁，使性地把小玻璃管推到一边。”

“孩子一把抓住她的胳膊，指甲象鸟爪一样坚硬。”

＊索迪尔闭上嘴，朝着想象中的小妖精勇敢地打了一拳，又吹开了口哨。”

## 嗓　　音

＊“比尤蒂咕哝着，回答声小得让人听不见，……”

*“安妮·考霍恩眼睛睁得大大的，压低了声音惊诧地说，……”

“波桑蒂特先生又捻了一下小胡子，用更加傲慢无礼的声音说道，……”

“迪敏丝小姐说道，声音悦耳甜美……”

*“肖迪咕咕哝哝地诉说着自己的烦恼。”

“‘现在我们就彼此相识了。’他带着纽约人在外地时的轻松的自信心，令人愉快地说道。”

“塔克先生向肖迪点头致意，后者也向他打了招呼，嘴里还咕哝着什么。”

“‘还不仅是这个。’塔克先生说，洪亮的声音里充满了自信。”

“‘这正是我一直在争论的。’吉尔哼着鼻子说。”

“‘这就告诉我们，’那位著名的喜剧演员抿嘴笑着说，‘没有人了解任何事情。’”

“‘该死的！’他突然喊道，声音生硬得象是鹅卵石。”

“‘我觉得奇怪。’他说，声音清脆得象是片薄冰。”

*“‘我——我不得不停下来，先生。’他终于结结巴巴地说。”

## 笑

*“‘这就告诉我们，’那位著名的喜剧演员抿嘴笑着说，……”

*“‘愿意吗？’我抓住他的手，笨拙地笑着。”

*“她看着他，他对她微微一笑。”

*“玛格丽塔大笑起来。她笑得那样厉害，弗里迪不

由也跟着笑起来。他不知怎地就到了她身边，抓住她的手不放，两人笑得浑身直抖。笑够了，他就依偎在她的粉肩上，那里有一股宜人的芳香。”

*“艺术家开心地大笑起来。”

“最后他也拍着手，高兴地笑开了。”

*“她笑了。克罗斯曼头一次听到她的笑声——那是一种缓慢、深沉而遥远的声音，更象是令人不安的回声。”

## 步　　态

*“比尤蒂咽下嗓子里涌上来的什么东西，开始无目的地绕着池塘边走。”

*“第二天上午十点钟，他派头十足地进了商店，……”

*“他把门猛地摔上就离开了，大步走着，心情糟透了。”

*“他慢慢绕过房子来到前门口。”

为了不使你误以为熟练地运用我在这一章里让你注意的手法，就构成了刻画人物性格的一切，我在这里要向你强调指出，在这样做时，你只涉及到角色性格刻画问题的表面。性格刻画就是展示形成了角色个性的性格特征。下一讲将探讨这个问题。现在我只要求你把注意力集中在两方面问题上：

(1) 角色刚出现在舞台上时的视觉印象——静态的。

(2) 在人物对不同刺激因素作出反应时，用细微的行动来跟随和加强最初的视觉印象。

在把这种知识同有关于场面的知识结合起来时，最好记

住，一般说来，最初的视觉印象是在场面头两个步骤——聚合和目的——中加以描述的。而细微的行动则在场面第三步骤——交流——中得到展现。当然，这只是最一般的指导。

极为重要的是你要记住，这种静态的外貌描写说明了角色的身份；通过细微的行动，角色被个性化了。只有在角色的言行清楚地表现出性格特征的时候，才有真正的性格刻画。我们将在下一章单独探讨这个问题。

# 十四、怎样刻画角色性格

短篇小说作家象任何小说作家一样，必须承担许多项任务。他必须是观察家，是艺术家，是技术熟练的建筑设计师，是选择演员的负责人。这就是说，他必须为自己剧中的角色选择扮演它们的合适的人选。

越是能使读者感到小说中的角色是有趣的和可信的人，你就越是一个成功的小说家。在持续的小说里，角色的反应使情节成为可能，因为所有情节都是以经过安排的角色的反应为转移的。在生活和小说之间，主要不同就在于对事件的这种安排上。在生活里，涉及到一个特殊人物或一批人的事件，表现了这个人或是那群人的性格；但在这样做时，它们之间并没有相互联系或相互依存的关系。而在小说中，事件和人物性格之间却有一种相互联系和相互依存的关系；这种关系造成了叙述和戏剧趣味，造成了情节格局。

作为小说作者，你的作用是观察人们在行动中对于不同刺激因素的反应，并解释这些反应，以此确定在这些反应后面的动机；而后，作为作者，你又必须用有趣而合情理的方式记录下这些行动；这些行动暗示了真实性。为了获得真实性，你必须知道那些对出色的性格刻画来说是必要的特征，为了能成功地发展角色身上潜在的可能性，你必须用这种方式

描述角色对刺激因素的反应，它能揭示人物的性格特征；因为正是通过性格特征，你才在人物中间作出区别。一个人看到一只跛脚狗，就把它的脚爪包扎起来；这个人就不同于另外一个人，那个人也看到了跛脚狗，却给了它一脚。用最简单的话说，现代小说中的性格刻画就是形象地描述角色的反应，使之能展现角色的性格特征。

在发展推论的观察能力的同时，你在根据性格特征来解释角色反应方面也变得越来越熟练。正是这种能透过表面看事物的才能，使有能力的文学观察者不同于普通人。正如我在前面指出过的，每个人都意识到了同一事件，但只有小说家具有看透事物表面的能力，因而其他人都转而向他求教。经过一段时间对人的观察，他发现某些强烈的欲望或多或少存在于所有人身上。在一些人身上，这些欲望处于从属地位，从未表现出来；而在另外一些人身上，它们却公开表露出来。在一些文明中，若干世纪的训练和环境把一些性格特征加在了整个社会阶级，甚至是整个民族的身上。某些种族在别的种族看来就是吝啬的，或是节俭的，或是文雅的，或是热心的，或是傲慢的，或是爱吹嘘的，或是好斗的，或是怯懦的，或是难以捉摸的，或是勇敢的，或是顽强的，或是精明而讲求实际的，或是易于感情冲动的，这要根据具体情况而定。

随着人种和社会集团的不同，行为准则也各不相同；可是，在这些人种和社会集团内部，却常常有着一种规范。这个集团里的任何个人的行为如果超出了这个规范，他就不再是这个集团的典型，而变得有别于这个集团。文明趋向于标准化，标准化趋向于埋没个性，发展类型。类型特征使个性特征失色，因为行为并不总是在指明个性。因此，对于没有受

过训练的观察者来说，阐明个性是困难的。

社会越原始，行为就越容易解释；因为那里更少人为的强加的约束，那种约束会使角色隐瞒促使自己作出反应的动机。另一方面，社会越复杂，解释的任务也就越困难；因为从大量造成混乱和使人误解的行为反应中，他必须分离出特定的促成了反应的真实动机。

在观察人时，作为作者，你要记住的重要事情是，行为本身并不总是真正指明了促成反应的性格特征。例如，只表现一个人让别人赢得了一场本来他自己可以获胜的比赛是不够的，重要的是要向读者说明理由，为什么前者要这样做。如果他这样做的原因是希望造成对手的一种优越感，以便自己能在对手志得意满的时候卖给他一些货物，那他表现出的性格特征就完全不同于为了对手的自尊心而这样做时表现出的性格特征。因而，真正决定人物性格特征的是他出于个人动机和深思熟虑的行动对刺激因素作出的反应。

两个人做着完全相同的事情——也就是以同一的方式对同一个刺激因素作出了反应——，他们的动机却可能完全不同。比如，一个人听说另一个人讲了自己的坏话，他会说："好吧，那是他的权利。"这也正是他心里想的。另一个人也可以说："好吧，那是他的权利。"但这句话后面的动机却被隐藏起来，他并没有表现出自己对这个刺激因素的真实反应。为此，这一点就很重要——在小说中，每当反应本身并没有清楚地表现出性格特征时，你就应向读者指明在角色各种反应后面的动机。动机决定了角色的性格特征；然而，只是指明动机是没有意义的，除非你的陈述伴随着对于这一动机所促成的行动的描述。因为，作为小说作家，你主要考虑的是感官

印象和对戏剧性的形象的描述。记住，读小说的人更感兴趣的不是某件事发生了，而是要看到这件事正在发生。

作者述说比尔·琼斯是一个诚实的人，这只是对比尔·琼斯的反应的分析，是诉诸于读者理智的。这种分析不能造成印象，因为其中没有对感官的感染力；而没有对感官的感染力，也就不会有印象，除非读者运用自己的想象力提供了它。这对读者来说，负担可就太重了，因为你是在同其他作者竞争，而他们是不会给读者这种负担的。可是，如果你描写比尔·琼斯发现了一笔钱，他可以把它们挪归己用，又不担被发现的风险；你写他把钱归还了原主，这就是把比尔·琼斯的诚实戏剧化了。说把它戏剧化了的意思是，你描写它就象是在记录舞台上发生的事。你对题材的态度应象莎士比亚的一样。莎士比亚说："世界是一个舞台。"

那么，为了能清楚全面地了解你在观察和描述时遇到的问题，最好停一会儿，看看有关技巧的知识会怎样简化你的问题。首先，整个小说结构的基本单位是插曲。你可以出于以下艺术目的中的任何一种来介绍这种插曲：

(1) 给人有关背景的印象，它可以是时间和地点，也可以是社会环境。

(2) 给人有关人物外表的印象，以使你写的不至于是幽灵。

(3) 表现在叙述格局中，已经达到了某一危局或转折点。

然而，你马上会感兴趣的是这种插曲，它通过描述行动后面的性格特征，和这种性格特征在感官感染力方面的真实表现来展示性格。你感兴趣的是行为和性格，而这两者决非始终是一回事。描述一些指明了性格特征的插曲相对来说是

件容易事；而发现一个事件，它不仅表现了行动，还表现了在行动后面的动机，或象有时那样，表现了不同动机之间的冲突，这种冲突最终导致了行动本身，就不总是那么容易了。如果你的观察是足够敏锐和广泛的，有时你就能做到这样；但一般情况下，你会被迫求助于对动机和深思熟虑的行动的分别描写，特别当深思熟虑的行动是不同动机之间的冲突的结果时。

由于你现在注意的是角色的性格刻画，你最先的冲动就是不顾这种必要性——为了向读者描述造成最后行动的动机，要形象地描写行动。在这样做的时候，你会求助于最简单的方法，也就是分析的方法。这种想要分析的倾向是要防止的，它易于造成过多的分析，使人忽视对行动中的角色的描写。另一方面，在你想要通过行动来描写性格特征的时候，由于没注意向读者揭示支配行动的动机，你又会完全忽略那个行动的意义。可庆幸的是，还有一条中间道路可走。这就是形象地描写行动，只在其中插入不至于使人物行动减慢的对动机的分析。下面是阿德拉·罗杰斯·圣约翰写的《缠人的夫人》中的头二十二行，它会清楚地向你指明我所想的是些什么：

> “男人抬头望去，被压抑的玻璃破碎声吓了一跳；碎玻璃落在了精致的博克哈拉跪毯上。爆裂声很小，却在这间可爱的，排满书籍的，亲切温暖的房间里回荡着。它无可避免地在诉说着某件可耻的、凶暴的和秘密的事情——某件前所未闻的可耻的事情，它没有权利在这里发生。
>
> “男人的眼睛是灰色的，漂亮清澈，带有几分严厉；它们盯在妻子身上看了一会儿，又转回到翻开的书本上。他简直不能坐在那里凝望着妻子，她显然已经忘掉了他；这样去打搅她的清静是不公正的。”

在这里你会注意到，我告诉过你的贯穿于所有小说中的格局是显而易见的。有一个插曲。女人失手打碎了一块玻璃，这是刺激因素。角色的反应是抬头望去，并把目光在妻子身上逗留了一会儿。有关于角色的印象——一个男人，眼睛是灰色的，漂亮清澈，就是有点儿严厉。如果就到这句话——“盯在妻子身上看了一会儿，又转回到翻开的书本上”——为止，我们就会有一个由刺激因素、角色的印象和角色的反应组成的格局，而没有通过描述性格特征而来的性格刻画。现在来看看有能力的艺术家是怎样做的。圣约翰夫人加上了这句话：“他简直不能坐在那里凝望着妻子，她显然已经忘掉了他；这样去打搅她的清静是不公正的。”再看另外几行，格雷陈对英内斯说：“我告诉了区法律代理人，可你还是饶恕了我。”从以下紧接着的对话中我们知道了，在小说开头表现出来的同一性格特征在这个男人身上显然还是存在的，他说：“不过，在这一点上我当然永远不会原谅你，你没能找到借口。这就是我昨天夜里要离开的原因。当然，这是一种清白的运动家的风度。”

在伯克·英内斯所有行动后面的性格特征，就是这种清白的运动家风度。

你马上会想到这样一个问题，怎样才能在并未清楚指明性格特征的行为后面发现那些性格特征。这里象在其它地方一样，观察是题材的来源。这种观察既可以是你的，也可以是别人观察的结果；它能给予你或是个人的、或是替代别人的数量不断增加的反应，每种反应都确切地来自某种性格特征。

使小说人物面目各异，是要花大部分时间去解决的任务。

明确了解你试图去做的事情，会大大加快这一过程。这里和在其它地方一样，熟能生巧。不是心理学家也会知道，一个男人进了房间，在一只碗里发现了风信子花，闻到了它们芳香的气味，便缅怀往事，脸上露出了悲哀的笑容，他就不同于另一个男人；那个男人看到了风信子花，却气恼地大声说："该死，乱花钱，买什么花！"虽然有时环境会使人作出不同寻常的反应，但如果你是一个经过训练的小说家，就会让读者了解到，这样的反应是不寻常的。只有获得了这种对于人物的洞察力（它来自经过适当指导的观察，这种观察使你能识别在行动后面支配那个行动的隐藏的人物动机），你才能准确预见任何角色的反应。对全面了解性格刻画问题（这实际上就是使小说人物面目各异）至关重要的是，要认识到任何人的性格不过是他的性格特征的总和。

约翰·高尔斯华绥曾有过一个十分有力的评论，它应成为所有对观察和表现性格感兴趣的作者的指南。在谈到《福尔赛世家》里的人物时，他说："在行动后面有性格的主导倾向。"对读者来说，你首要的责任就是形象地表现或描写小说人物的行动。然而，除非你使读者了解了支配行动的动机，或是那种行动——高尔斯华绥先生所谓的性格主导倾向，它是人物最常见的性格特征的总和——，这种形象的描写就一定会缺乏真实性。举例来说，如果小说里的角色是吝啬的，他的每一个行动——他所做的或所说的每一件事，他的每一种想法，他的每一种感觉，就都要符合并表现这种性格特征，除非是环境使这种性格特征从属于另一种性格特征；这时，你就几乎是责无旁贷地有必要指明角色思想中两种性格特征的斗争，其中的一种占了上风。此外，对一种性格特征的任

何放纵都会加强和确定那种性格特征，使之成为习惯；因而人物行为会越来越经常地是一种特殊的性格特征的表现；通过习惯，它成了我们所说的主导性格特征。

这里有必要指出，错误地强调所谓的主导性格特征是危险的。许多有名的短篇小说写作教师教导人们说，在一篇小说里，一个人物只应有一种性格。由于把这句名言错误地解释为人物应有这种性格，并且只能有这种性格，就造成了许多混乱。事实并非如此。吝啬的人在社会生活方面也许是怀有野心的，为了实现野心，就不得不花上大笔的金钱。再比如，他也许是出于过分自负，喜爱一个花钱大手大脚，靠他养活的亲戚。他也许图慕虚荣，谄媚很容易打开他的钱袋。他的社会野心，他要获得那个寄生的亲戚的爱的愿望，他对谄媚的渴求，会无休止地同他的吝啬进行斗争。小说作者的目的就是要向读者展示：虽然在整个小说里，一个人物身上可以显而易见地有几种性格特征，但在任何重要的危局中，特别是在小说结尾，这些性格中却必须有一种是居于支配地位的。以这种方式，人物性格就获得了戏剧性；因为戏剧在本质上就是冲突，而冲突就存在于不同的性格特征之间，每种特征都力图使自己占支配地位。

支持在小说中刻画主导性格的人坚持说，小说主要是由行动组成的，其中由作者处理的空间只有余地来描写这种主导性格。接受这种理论将会导致一种分类法，在其中，小说要处理的只是其组成部分中的一个，对于其它的却实际上是排斥了；在一篇小说里强调的是性格特征，在另一篇小说里则强调情节的复杂，在第三篇小说里强调环境和背景，在第四篇小说里却强调主题或宣传意义。这是错误的方法，也许史

蒂文生的分类法是其滥觞。然而，史蒂文生并没犯这种错误。他曾小心翼翼地指出，他的分类只是一个起点，一篇小说的来源分为人物、情节和背景三方面；但他又更为谨慎地指出，在构思自己所有的小说时，他实际上给予了性格刻画、情节和背景以同样的地位，并把它们结合在了一起。正是对这种明确分类理论的照搬套用，才使这种小说得以产生——它们最多只有暂时的趣味，即使这种趣味也是不多的。

更多地研究小说，就是更多地在研究生活（它是所有小说的基础），你更会认识到每篇小说是，也必须是关于人物的小说。没有人物，就不会有小说。让一个人怒火中烧的事，却会使另一个人无动于衷。一个人竭尽全力要去完成的事，却受到了另一个人极度的冷遇。因此，只有在人物对刺激因素作出反应时，才能有小说。如果你是真正的艺术家，你会认识到这一点。你会了解到，读者对一篇小说感兴趣的主要之点不是在于问题的解决，而是在于某个特定的人去解决那个问题。正因为如此，许多人也许记不清柯南·道尔的侦探小说的故事情节了，但很少有一个读者会忘记那个著名的人物福尔摩斯。由此可以说，在一篇短篇小说的空间里，一个角色身上有许多性格特征可以被指明；但对于一致的要求和空间的限制，将决定对每种性格特征能在多大程度上加以强调。在每一场危局中，人物的行动（也就是他当时的反应）被展现给读者，暂时有一种性格特征占了主导地位。任何人物能表现出的性格特征越多，读者也就越能全面了解这个人物。小说中要表现的是活生生的人物，而不仅仅是傀儡，或是百货商店橱窗里的蜡人。坚持说唯一一种性格特征应从头至尾占主导地位，只能意味着要描写傀儡，或者最好也只是

类型。

当你把握了这一事实——通过行动表现人物性格，实际上就是形象地描写由一种性格特征支配的反应——的时候，你在掌握性格刻画方面就获得了最了不起的进步。比如，一个阔佬进了餐馆，叫了一份烧豆；他并不喜欢吃这个，要它只是图个便宜。对一个合格的观察者来说，没有人能对任何刺激因素作出反应，或是作出任何行动（不管它是多么细微）而不暴露出自己性格来。不容置疑，在依赖形象化描述的现代短篇小说里，性格刻画和行动必须紧密联结在一起。面对这种对形象化描述的需要，你将从剧作家那里学到一条有关技巧的重要原则；剧作家在描写人物时，全不能利用分析带来的便利，而只能用行动造成效果。然而，以舞台或戏剧为工具的老于此道的行家，虽然只限于利用行动，却也能完成许多东西。归根到底，作者只有一定数量的方法，可以用来使读者知道小说人物是怎样对刺激因素作出反应的，不管这刺激因素是什么。

(1)角色外貌或表情的变化。例如：微笑使他的脸开朗起来。他的脸孔涨得通红。他脸色变得苍白，几乎没了血色。

(2)细微的或是以手势表意的动作：他抬起了手好象在保护自己。他用手猛擦了一下满是泪花的眼睛。他神气十足地打手势叫侍者过来。他疲乏地闭上了眼睛。

(3)剧烈的或明显的反应：他把信扔向了房间的那一头。他用尽全身气力抡起了斧子。他向身材比自己高大的对手猛扑过去。

(4)用来表达思想感情的话："我有个好主意，把你交给

警察。""你真是个傻瓜，为一钱不值的兄弟当牛做马。""只给你五百块钱，多一个子儿也不给。""我讨厌见到他。""要是能为她效劳，我真是活在世上的最幸福的人了。""我闷得难受。""过来抓我吧。"

以表现性格特征的方式使读者看到角色反应的第五种方法，是剧作家所不能用的。这就是分析角色的思想感情。例如：他在两种念头之间经受着折磨，又想帮助威尔弗雷德逃走，又感到必须为那个姑娘着想。他半出声地说："我有个好主意，把你交给警察。"他最先的冲动是跑开，但马上又看出这样做是无益于事的。不管怎样，他想，在监狱里自己还不会受到攻击。他转向警察，几乎是在微笑地说："过来抓我吧。"

他最初要帮助表弟摆脱经济上窘境的打算，被他的讨价还价的本能打消了。他曾打算给表弟一千块钱买下这幅画。他确信，自己能轻易地从画商那里把这些钱找回来。可是当表弟犹犹豫豫地要价六百或七百块钱时，他的嘴却绷紧了，毫不含糊地说："只给你五百块钱，多一个子儿也不给。"

马上就有问题提出来了，就描写人物来说，哪种方法最好，是用作者的话好呢，还是用角色的话好。你能马上说出，无论在何处，只要角色能够通过自己的言行来刻画自己或其他角色的性格，最好就让他那样做；因为用这种方式，你是在描写或戏剧化性格，而用作家的话，你就只是在分析；分析是诉诸于理智，行动却是诉诸于视觉，因而也就是诉诸于感官。

第一流短篇小说作家的标志在于，虽然他能认识到既需要分析动机，又需要在行动中表现行为，他却只是在形象的描写不能奏效时才运用分析。无论何处只要可能，他就描述

事件，只有在必须给人有关角色的印象或指明那种必须加以解释的行为时，才插入解释性的评论。要记住，不能被戏剧化的刻画性格的细节在所用的题材中只占很小一部分。确保在短篇小说写作(和其它形式的写作)中只用合适的题材的最简单的方法，是要有大量的素材库存。通过观察，你就可以获得它们。在这种观察过程中，你更象是科学家，而不是艺术家。你从每个被观察的人身上引出他行为的规律，努力从没有清楚地表明性格特征的行为中分离出性格特征，并始终通过对行为的不断观察来检验那种性格特征在行动中的表现。

当然，在陈述小说人物的性格特征时，你必须前后一致。一个人可以是诚实、公正却又懒惰的，但你不能在整篇小说里把他都描写成是懒惰的，却又突然让他在生气勃勃的精悍的行动中解决了主要叙述问题。只要你对读者是诚实的，就不能仅仅为了迎合小说情节转变的需要就改变人物性格。你还必须记住，那个诚实、公正却又懒惰的人，可以用以下三种方式中的任何一种来对任何刺激因素作出反应：通过表现了诚实的行动，或是通过表现了公正的行动，或是通过表现了懒惰的行动。从意识到刺激因素开始，到读者看到他的最后行动为止，他可以是在这些不同性格特征的需要之间经受折磨，但他最后的行动不可避免地将是对这些性格特征中的某一种的形象的描述。在生活中事情也正是这样发生的。你必须忠实于生活，必须给人以真实的印象。不要把这一点同仅仅是准确混同起来。比如，你就不能让大学教授用门房的用语风格讲话，反过来也是如此。这不会令人信服。当我让一些人注意这个问题时，他们却坚持说："我恰好就认识这样一个人。"他们还相信自己的反驳会使人无以作答。这

些人把真实同准确搞混了，以为真实就是事实。而真实并不等于事实；相反，它是一个事实同另一个事实或所有其它事实的关系。

在描写人物时，你对小说人物，读者，特别是你的艺术家的良心负有义务，要全面清楚地看待事物。这里，你的根本问题是要发现和描述真实。对观察结果的记录，完全依赖于全面的观察。

你的主要问题是要在人物中间作出区分，并在小说中尽可能快地做到这一点。这里有一个例子，让我们看看威廉姆斯在一篇叫《除去金钱》的小说中是怎样做到这一点的：*

> "这两个小伙子是朋友，与其说他们是不顾禀性相异而成了朋友，倒不如说正是天性的不同使他们成了挚友。要是两个人旗鼓相当，就会有竞争，就会有嫉妒，而很难有这样一种确实存在的精神上的结合了。为了学工艺学两人到了一起，查理·特里维特来自纽约州北部的一个小镇，休·曼雷是从缅因州来的。教室使两人相识，这种相识又发展成了喜爱。在最后一年的学习中，他们友好地住到了一起。
>
> "特里维特才华横溢敢于冒险，面对困难遇到障碍时，他也有法子跳过去。可曼雷却是个闷头苦干的人。把同样的问题交给他俩去解决，曼雷就会发奋攻关，在一张张纸上写满了算式，咬着铅笔杆苦思苦想，并不去找捷径，而是逐个地试验每一种方法。在同样情况下，特里维特却很可能是点上烟斗，在房间里踱来踱去，或是浏览一部小说，或是读读晚报，再装上烟斗；最后，他会扑到书桌上，抓起铅笔和便笺簿，在不出半打的闪

冗报的计算中，抓出了问题的要点。他通常总是赶在那个慢性子人的前头完成了任务，而且同曼雷相比，又总是他对的时候多。毕业时，他在班级里名列第五；而曼雷却毫无希望地成了落伍者，在那些将将及格，毫不引人注目的人中间苦苦挣扎。

“特里维特并没有因为成绩卓著就得意洋洋。他总是说：‘这没意思。教授们写在小本上的数字算不了什么，从今往后十年工资单上的数字才是真格的。’

“可是曼雷却为自己的朋友感到非常骄傲。他说：‘查理脑子好使，有天才；他一下子就解决了的难题，我要啃上几个钟头。是的，先生，十年后，查理会是一个大人物，是这一行里的泰斗。’

“听到这些话，特里维特总是一笑了之。他常常说些曼雷的好话，这些话显而易见是出于仁慈心肠。‘我也没见你在哪门课上不及格呀，’他会提醒对方说，‘也许十年后，我还要到你那里找事做呢。’”

你再去读读马光德的小说《--劳永逸》，看看他是怎样巧妙地在人物中间作出区分的。在缅因州的阿加米农，三个男人下了火车。吉登·西格斯比在自己的反应中把他们概括为一拶骗子。以这种方式，他表现出了自己在判断人物方面的精明。另一方面，莱缪尔·高文却通过自己的反应，表现了轻信的性格。这里，通过人物对同一刺激因素(那些男人的外表)所作出的反应，你看到了对截然相反的两种性格特征的明确的区分。

最有效的表现性格的方法之一，就是让读者看到角色对其他人物的影响。比如，在撒缪尔·斯考威克写的一篇叫

做《修剪下来的树枝》的小说中，*读者就看到了："两条狗最喜欢莱克斯·内尼斯。诺德张开大嘴露出了粉红色的舌尖，靠上来摇尾巴，象北格陵兰狗常会做的那样；那条爱斯基摩种狗在他走近时也不再嗥叫，而是迸发出对这个和自己同样顽强的人的喜爱来。"

在维特沃写的《彼得的平锅》这篇小说里，*我们发现了：

"一个粗脖子宽肩膀的人走进了我的办公室，他身上有拳击家的全部标记——就是说，他的两只耳朵很象是球芽甘蓝的球芽。他的鼻子给了我这样的印象，他一定是半夜在一个空无一人的电影制片厂里对杰克·丹姆帕西说了无礼的话。几块长得半好不好的伤疤更是无补于他那副沉着脸的尊容。一句话，好心的读者啊，这里出现的可不是阿波罗。"

刺激因素｛我这位一脸凶相的客人盯住那些秀丽的速记员们看着，满心是赞美；可她们却吓得发抖，打字机的卡嗒声马上变成一片喧闹声。

反应｛他试着要和蔼亲切地咧嘴一笑，却在几个更为胆小的姑娘中几乎造成了大恐慌。

有些事情是一点就明的。你会认识到，向读者描写性格特征并使之戏剧化，再加上那些来自这些性格特征或表现了这些性格特征的行动，这就构成了性格。在寻找用以刻画性格的题材时，你会在关于人物的印象上加上对性格特征的证明；这种印象是用来给人以一种形象的，读者可以在上面加上性格特征。例如，你就可以在笔记本里记下这样的笔记：

## 无　私

“未婚的母亲把自己心爱的孩子送给了一个好家庭，她相信这样做对孩子有好处。”

“哥哥说自己要在家里种地，好供弟弟上大学，因为他非常渴望受到大学教育。”

“妻子放弃了给自己买一件新衣服的计划，好省下钱来为丈夫买圣诞节礼物。”

“姑娘受到去一个大城市的邀请，那正是她梦寐以求的；但她却决定待在家里伺候病重的母亲。”

“贫穷的母亲省下钱来要为自己买一件急需的衣服，但她却用这钱给女儿买了一件新衣服，好让她穿了去参加一次社交聚会。”

“两个男人在军队里是要好的伙伴，一个人结了婚，另一个人是单身汉。结了婚的人被选派去执行一项危险的任务，他的伙伴就决定代他前去。”

如果记了这样的笔记，你就能做两件事。你可以象威廉姆斯证实了他的角色性格那样，来证实这种性格特征。这时，你就可以写出一个说明了主题的陈述句：“他是一个无私的人。”然后，你就提出有关他无私的证明。你可以通过描述两个人对同一刺激因素的反应，在这个无私的人和自私的人之间进行对比。

于是，你就可以用这种反应来表现无私：“妻子放弃了给自己买一件新衣服的计划，好省下钱来为丈夫买圣诞节礼物。”你只是把丈夫和妻子的地位对调了一下，以使它适合于你的主题陈述句“他是一个无私的人”。

他们两人要对之作出反应的刺激因素是，收到了一封亲

戚写来的信，信中说道："我送给你们每人一张二十美元的支票，由你们自己支配。"那个无私的人的反应会是给对方买一件圣诞节礼物。而自私的人的反应却是要搞到对方的二十块钱，和自己的加在一起，给自己买件东西。

如果你希望造成一个场面，就可以稍微改变一下题材，让那个无私的人决定把自己的二十块钱用来帮助一位第三者。于是，那个自私的人就想方设法劝说无私的人把钱给他自己消受，也许是用来买酒。无私的人自然要反对，于是冲突就发生了。这个场面目的将是那个自私的人的场面目的。结局则由你作为艺术家来作出选择。

描述角色的行动来自明确的和显而易见的性格特征，这就形成了性格刻画。你越是清楚地表现出场面中两个人物性格的对立，也就越容易让读者在他们之间作出区分，这个场面也就越可能富于戏剧趣味。

无论何时，如果你选取了一种性格特征，然后通过描写角色的始终如一的行动来指明这种特征，你就写出了一个扁平的人物。他和《天路历程》里的角色是同样的货色。他是好人先生或是坏蛋先生。他在反应中没有什么变化，始终是好的或始终是坏的。当这样一个人物出现的时候，他就是一个扁平的人物。对于次要角色来说，扁平人物也就足矣了。一个男管家，只要让他有尊严，有礼貌，冷静沉着，是个典型的男管家就行了。但如果选派他承担一个更好、更重要的角色，他就必须不仅仅是男管家，而且还是一个活人了。他可以是一个恶棍，在这种情形下，他就是一个卑鄙可耻的男管家，或者说是一个当男管家的坏蛋也行。但即便如此，他也还是扁平人物。扁平人物就是在行动中只表现了单一性格特

征的人物。

另一方面，如果这个卑鄙可耻的男管家在灵魂深处却是一个艺术家，音乐的旋律，辉煌的落日景象和美丽的绘画都可以打动他，使他的心变得柔和起来，他就开始是一个圆型人物了。如果在这些性格特征之外，他还忠于某个人，在这个世界上几乎肯做任何事情以不让那人知道自己是坏蛋，他就在更大程度上是一个圆型人物了。圆型人物就是在行动、思想或想法中表现了一些相互冲突的性格特征的人。在扁平人物那里，只表现出了一种动机或性格特征；而在圆型人物那里，许多种相互冲突的动机或性格特征都得到了表现。

在短篇小说里，你能指望做到的最多就是写出一、两个圆型人物——主角和他的主要对手。有时只是主角一人。在许多时候，没有角色会是圆型人物。事实上，今天的短篇小说作者没有什么人能写出圆型人物。一当他们能够这样做的时候，便几乎毫无例外地转向了长篇小说和戏剧领域。现在可以说，如果你能始终成功地写出哪怕是扁平的人物，你就能毫无困难地写出好的、有销路的小说来。

# 十五、开端的构思和描述

"我有六位忠仆，
它们教会我一切，
它们叫什么、为何、何时，
怎样、哪里、何许人也。"

——吉卜林

有关开端的问题，象小说其它部分的问题一样，如果你清楚地记住在构思和描述之间的区别，问题就会大大简化。构思就是选择和安排不同的组成部分；描述则是在读者面前展现行动，也就是实际的写作。在组织小说开端时，关于趣味规律的知识会指引你。你知道开端的目的在于抓住读者的兴趣；你还知道，除非读者意识到有某件事要去完成或是决定，否则就不会有情节趣味。有了要去完成或决定的事，才有叙述情境。于是，描写小说开端时，你主要考虑的就是要令人信服和感兴趣地提出主角面对的主要叙述情境。当读者知道人物要去完成某件事，或是人物面临一个要他作出决定的问题时，他就意识到了一种叙述情境。结构、描述都成功的开端的标志是：读者读了它之后，会向自己提出一个主要叙述问题。在完成式小说中，主要叙述问题可以这样说，"主角能成

功地完成那件事吗？"在决定式小说中，主要叙述问题可以这样说："主角在这场危局中会采取什么行动呢？"这些问题应当由读者提出来，而不是由作者。

为了使读者能提出这些问题，每个开端必须有两个组成部分：主角和主要故事情境。因此，在构思小说开端时，你要提出和回答某些问题；头两个是："谁是主角？""叙述情境要求他去完成或决定什么事情？"要正确回答"谁是主角"，就要求小说在作者心里是一清二楚的。在完成式小说开端部分，主角是被描述为试图去完成某件事的人物。在完成式小说主体部分，主角就是不顾主动或被动的敌对势力的反对，努力去完成自己任务的人。短篇小说的主人公可以把这句话作为自己的信条："不站在我这一边的人就是反对我的人！"在完成式小说结尾部分，主角是这样一个人，他试图完成自己的任务，并通过最后的行动（或是由他自己去进行的，或是由他造成的），明确地表现出自己是成功了，或是失败了。

完成式小说开端的作用是告诉读者，是哪个人物要去完成某件事。决定式小说开端的功用是告诉读者，在对不同行动作出选择时，是哪个人物要去作出决定。

分别考虑这两种类型——完成式和决定式小说——，就不容易造成混乱。让我们看看《例证汇编》中头十篇完成式小说。*

（1）在对尤利西斯和西克洛普斯的冒险的描述中，*尤利西斯是主角，他要逃脱西克洛普斯的控制。

（2）在《警察和赞美诗》里，*苏贝是主角，他想在布莱克威尔岛上呆上九十天。

（3）在《备件》里，*蒙特·英格利什是主角，他要驾驶一

辆文戴克斯牌汽车从加利福尼亚州的洛杉矶到密苏里州的圣路易斯。

(4)在《克里姆先生的逃亡》中，*赫伯特·威·克里姆是主角，他不得不从狱中逃走。

(5)在《杰克·波尔顿551》中，*杰克·波尔顿是主角，他必须在军队里往上爬。

(6)在《沉沦》里，*杰米·特威里格是主角，他必须去杀死杰克·芬奇。

(7)在《幸福岛》里，*德怀亚是主角，他必须干掉朗雷。

(8)在《一劳永逸》中，*吉登·西格斯比是主角，他必须还给莱缪尔·高文一万美元。

(9)在《窗户里的脸》中，*考拉·麦克布里奇是主角，她要去抓获哈泼·拉加姆。

(10)在《西部材料》里，*薇莉娜·戴逊是主角，她不得不从怀娥里特·莱内那里夺回自己的丈夫。

在完成式小说里，也不必总让主人公知道他要去完成什么事情。对这一目的他可以知道，也可以不知道。尤利西斯、苏贝、蒙特·英格利什、赫伯特·克里姆、杰米·特威里格、德怀亚、吉登·西格斯比、考拉·麦克布里奇和薇莉娜·戴逊都知道他们要去做的是什么事。与此同时，杰克·波尔顿心中却没有什么明确的目的。但读者在所有情形下都应当知道这一目的。在完成式小说里，故事情境在作者心中必须是明确的，这使他能集中所有笔墨向读者描述它，并以此避免离题话。

回答第二个问题"主角要去完成的主要情境是什么"，有助于小说的明确性，首先是在作者心中，然后是在读者心中。它会帮助作者把注意力集中在一个确定的叙述目的上，这个

目的在小说里从头到尾都在驱使着主角。这个目的规定了主角要去努力战胜敌对力量，这就形成了小说主体部分。特别是在完成式小说中，一当你知道了要去完成的是什么，你就能检查小说主体部分交流的结果（每个场面的第五步骤），以确定它们是否向读者清楚地指明了叙述转折点的危局；这些转折点对主要情境提出的主要叙述问题来说，既可以是促进因素，也可以是阻碍因素。确切地知道了主角的叙述目的，可以帮助读者把注意力同等地和直接地集中在主角和他要完成的事情上。正确地构思开端，将帮助你和读者为你的小说提出一个主要叙述问题：

（1）“尤利西斯能从西克洛普斯那里逃走吗？”

（2）“苏贝能去岛上呆上三个月吗？”

（3）“蒙特·英格利什能驾车从洛杉矶到圣路易斯吗？”

（4）“克里姆先生能从狱中逃掉吗？”

（5）“杰克·波尔顿在军队里能爬上去吗？”

（6）“杰宋·特威里格能杀死杰克·芬奇吗？”

（7）“德怀亚能干掉朗雷吗？”

（8）“吉登·西格斯比能还给莱缪尔·高文一万美元吗？”

（9）“考拉·岩克布里奇能抓获哈波·拉加姆吗？”

（10）“薇莉娜·戴逊能重新得到丈夫吗？”

你必须有主角和叙述目的，因为在读者没有提出小说叙述问题之前，是不会有小说叙述趣味的；而且很显然，在他没有意识到要去完成或是决定的某件事之前，他也不可能提出叙述问题。然而，写一个男人要穿过一条街，你也是有着一件要去完成的事；写一个女人不知是吃硬心巧克力糖好呢还是吃奶油夹心巧克力糖好，你又有了一件要去决定的事；

不过很清楚，这两者都不能造成有趣味的情境。于是，从对头两个问题的回答中，又引出了第三个问题："为什么这个叙述目的是有趣的？"

在讨论趣味的规律时我已经指出，读者可以知道谁是主角，他可以知道在那个人物的生活中出现了一个危局，这使他有必要去决定或是已经决定了一种行动方式；这样一来，要去完成的事情（叙述目的）就显而易见了。可是，读者的兴趣同这一情境的重要性和不寻常的程度是成正比的。当危局在任何人的生活中标志出重大的转折点时，这个情境就是重要的。战时一个平民参加了军队就是重大的转折点，因为他的整个生活路程都改变了。可是，这种情境虽然重要，却并不是非同寻常的；因为与此同时，有几百万青年人都在经历这一转折点。另一方面，当任何年轻女人开始考虑单枪匹马去抓获一个在逃囚犯时，她就达到了生活中的一个转折点，它既是不同寻常的，又是重大的。一个男人为了钱而蓄谋杀死另一个不相识的男人，他就是处在一种非同寻常而又重大的情境中。但是，一个小伙子决定驱车从加利福尼亚的洛杉矶到密苏里的圣路易斯，这情境本身就既非重要又很平常了。作者让许多事情要由这次旅行来决定，又让这次旅行造成了不寻常的事态，这就使旅行本身变得重要而非同寻常了，同时也就富有趣味了。通过增加那些使要完成的事情由普通变为重要的因素，情境也就有了重大的意义。作者增加了某些东西：对事情的完成有了时间限制，又有关能否赢得一位姑娘。于是很显然，有趣的情境必须既是重要的，又是非同寻常的；一个本身就具有能造成趣味的这两种因素的情境，比起只具有其中一种因素的情境来，是更好的题材。

因此，在有希望掌握构思技巧之前，你必须首先能区分出两种情境，一种本身就是重要的或不寻常的，另一种只具有人为的重要性或不寻常性。为此，这个问题的答案在你心里必须是清楚的："为什么这个主要情境是有趣的？"你的主要情境可以具有内在的趣味，又可以具有人工的趣味；也就是说，它或是一个本身就很有意思的情境，或者它的趣味是来自与它相关的其它事物。在我选为例子的十个情境里，有九个是具有内在趣味的；第十个情境的趣味则是作者造成的，或者说是人工的趣味：

（1）《尤利西斯》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（2）《警察和赞美诗》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（3）《克里姆先生的逃亡》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（4）《杰克·波尔顿 551》有内在趣味，因为它是重要的。

（5）《沉沦》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（6）《幸福岛》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（7）《一劳永逸》：有内在趣味，因为只有成功才能带来心灵的安宁。

（8）《窗户里的脸》：有内在趣味，因为它是重要而非同寻常的。

（9）《西部材料》：有内在趣味，它是重要的，但又是平常的。

（10）《备件》：有人工的趣味，由与之有关的其它事物

造成。

检查这些情境时你会看到，对这个问题——“为什么这个情境是有趣的？”——的回答是因小说而异的。

在写小说的整个过程里，从开端到结尾，你都必须记住这种对于趣味的要求，尤其是在开端部分。正是小说的开端抓住了读者的注意力；正是开端使读者(包括编辑部里的专业“读者”)决定了是否去读完你的小说。

如果你知道了开端的不同组成部分各自的功用，你就更有可能引起读者的兴趣；因为你可以全力投入对题材的艺术性的描述中，而不至于为了把握不准自己的努力是否得当而受到牵制。你将了解自己努力去做的是什么事情。在勾勒小说主要情节时，你记住了开端、主体和结尾这些主要组成部分；同样，为了确定在概略的格局（情节提纲）中是否已经包括了开端应有的各个组成部分，你也要知道开端有哪些组成部分。

你还记得，开端有两个组成部分：叙述目的和说明性材料。上面三个问题涉及到开端的有关叙述目的的部分。可是，叙述目的并不是整个开端；还有一个由说明性材料构成的部分，它对于读者了解事态或形势来说是必要的，这些事态或形势使主角作出了反应，有了自己的一个目的；这个目的又使情节有了统一性。在小说开端部分包括进这种说明性材料，你就向读者传达了与主要情境有关，但不属于它自身的任何不寻常或重要的事情。这些事情将包括背景因素、人物或环境；它告诉读者，出于主角的主要目的，那种冲突或交流几乎必然发生。在开端的说明性材料部分，在主要目的实现之前，主角必须先遇到这些冲突：(1) 克服困难；(2) 战胜

敌对力量；(3) 避免灾难。有时，这种去战胜困难（或战胜敌对力量，或避免灾难）的冲突的可能性存在于背景或环境的某种条件里；比如，一片非洲丛林，一片热病横行的沼泽地，或是炮火袭击下的一片无人地带，它们造成的困难在普通城市街道上，在乡村土路上，或是在舞厅地板上都不会存在。有时这种冲突的可能性又存在于人物自身。主角的性格特征同他的主要目的之间有时是矛盾的（在道德方面的弱点或体力上的虚弱，固执，虚荣，多愁善感），它们威胁着主角成功地实现自己的目的。还可能出现了某个可怕的敌人，他在主角的成功之路上设置了障碍，或是要造成灾难。有时，这种在成功尚遥遥无期时对即将来临的冲突的预示，就成了一场迫在眉睫的灾难，而主角又必须在由它造成的形势或限制中去实现自己的目的。

你会发现，在«尤利西斯历险记»中，由于有了西克洛普斯，环境就给尤利西斯实现自己的目的带来了极端的困难。主人的残忍，他的无比的臂力，和他的公开的要干掉尤利西斯和他的同伴的决定，都预示着同一个极为危险的敌人的冲突，预示着小说里有某一时刻，那时，灾难肯定就迫在眉睫了。

在«警察和赞美诗»里，要去完成的事情本身就是奇特的，它给了整个小说以情味，因而就不必为冲突而额外加上伏笔。冲突几乎自然而然地从目的的奇特中产生出来。

另一方面，在«备件»里，从小说开头一直到小说主体部分的第一场斗争，始终在强调同阻碍因素发生冲突的可能性。作者告诉我们，在蒙特必须去做的事情里存在着困难，而凯莉的反对在读者看来也是显而易见的；这些可能性加在

一起就使这一事实看来很清楚了，那个姑娘已经同意和另一个人结婚。如果蒙特不能成功地实现自己的目的，灾难就近在眼前了。

在《克里姆先生的逃亡》中，困难条件是十分明显的。这一点也很显然，克里姆先生遇到的每个人对他要实现的目的来说都可能是一种敌对力量。作者又进一步指明，主角必须实现自己的目的，如果他不能很快获得成功，不可避免的灾难就要降临。

在《杰克·波尔顿 551》里，海军上尉对海军上校说："有一个坏名声，就足以毁了一个人在军队的整个前程。"这时，他就是指明了困难的环境。当他指出在英国军官里有一种难以对付的势力时，前进的路上就有了灾难降临的阴影。如果主人公杰克·波尔顿遇到了那些军官并被他们战胜了，灾难就必然会发生。

在《沉沦》里，杰弗里·特威里格小心翼翼地向杰米·特威里格指出，要杀死杰克·芬奇会遇到许多困难。他还告诉他，杰克·芬奇是个壮汉子，力大无比；而这情境本身，也就是要杀死一个男人这目的本身，就有足够的重要性使读者明白，它的失败肯定会带来灾难性的后果。

在《幸福岛》中，情形也一样。德怀亚必须除掉一个碍他事的男人。在这篇小说的说明性材料里，起极大作用的因素是那场灾难，如果德怀亚不能完全成功地实现自己的目的，就一定会灾难临头：他将是一个被毁掉的人，他的所有计划都会化为泡影。

在《一劳永逸》中，归还莱缪尔·商文的钱时会遇到的困难是，莱缪尔很可能对这一企图感到不满，从而拒绝接受这

笔钱。莱缪尔也是有几分牛脾气的人，这对叙述目的的实现就构成了一种敌对的威胁。作者还告诉我们，除非还了这笔钱，老吉登·西格斯比是不会感到幸福的；而且，对成功地实现这一目的有一种迫切的需要，因为主角在能完成自己的任务之前，已经是风烛残年了。

在《窗户里的脸》中，作者指出的困难是，对她不得不忍受的艰难困苦说来，那个姑娘的身体是单薄了点儿。在到达可能会遇到那个杀人犯的地方以前，她必须先穿过一片冰雪覆盖的荒原。而那个男人哈泼·拉加姆本身就是一个不好对付的敌人。这个目的的失败显然会带来灾难，哈泼·拉加姆是个杀人凶犯，杀人不眨眼；为了不被人重新抓获，他杀起人来更不会手软。

在《西部材料》里，那位马术女王面前的困难一望便知。对于自己所面临的局面，她简直不知道该怎样对付。至于她有着一个难缠的对手塞内夫人，那也是毫无疑问的。显然灾难是可能发生的；正如她指出的，虽然一个星期以来，男人们对戴逊夫人已经厌倦了，但在到达时间期限以前，还要过上好几天。灾难会在失败之后接踵而来，这是一清二楚的，因为薇莉拉·戴逊显然很爱她的丈夫，并且要把他夺回去。

在清楚地回答以下问题的时候，你的情节就在不断发展中走向定型：困难、冲突或灾难怎样才会发生呢？对你来说，回答这些问题的好处在于，如果你发现缺少了这一重要成分——它预示了为要克服困难，或战胜危险的敌人，或躲避灾难而引起的冲突——，你就能够提供它。如果主要情境本身不具备它，你就可以创造它。现在你会看到了解趣味规律价值何在了。这个规律告诉你，一种叙述情境是否有趣和

重要，要看有什么东西要由它而决定。收获还不仅仅是这个。通过指出要去克服的困难和要去战胜的敌对力量有可能出现，就使读者注意力集中，开始盼望一场饶有兴味的冲突。而一当靠加上这种悬念在开端部分抓住了读者的兴趣，在小说主体部分保持这种兴趣的机会就大大增加了。

事情越来越清楚了，在试图说明任何主要情境（也就是主角的主要目的）和有关说明性材料的时候，你真正感兴趣的是情境中的危局；因为，只有在情境达到了危局的时候，它才变得最为重要。当然，也只有在那时，它才变得最为紧张。因此，回答这个问题"什么时候主要情境能达到危局"，就特别有助于小说的进展。一场危局意味着一个转折点。读者已经知道要去完成的事和由此而来的困难、冲突或灾难；当他意识到主角不得不采取行动，或者主角主动要采取某种行动的时候，主要情境就达到了危局。这就意味着小说开端的结束。

从此往后，你向读者提出的有关角色同其它角色和与他的目的作对的力量之间的斗争的诺言，诱使读者期待这些诺言的兑现。简言之，在开端部分作为情节危局或描述单元第五步骤的对于冲突的预示，是主体部分全部戏剧性场面的种子。

读者从中知道了某些东西。

首先，他知道存在有一种事态。

其次，他知道了主角的情况，以及其它角色或力量的情况。

最后，他知道主角有一个叙述目的，这是从以上的事态中来的，它生动地预示着冲突或斗争。

当他知道所有这些的时候，危局就出现了。

在《尤利西斯历险记》里，危局是伴随西克洛普斯而来的；读者了解到，尤利西斯已经知道西克洛普斯对他们那伙人的安全构成了威胁，因而决定逃跑，这时危局就出现了。这里有一个有趣的变化，西克洛普斯预先知道了尤利西斯的企图。小说主体部分一开始，就是敌对力量的一次努力，它突然造成了一种新形势，比以前更有威胁性，更为不祥。

在《警察和赞美诗》里，当苏贝“已经决定了要去那个岛上，便立刻着手实现自己的愿望”时，危局就出现了。

在《幸福岛》里，危局在第一段就出现了。“德怀亚在水沟前突然停下来，好象有只无形的手抓住了他的胳膊。一个念头在他心中升起：这倒是个杀人的好地方。”

在《一劳永逸》中，危局是这样的：吉登·西格斯比这时明白了，要使自己良心得到安宁只有一个办法，就是赔偿莱缪尔·高文的损失，还给他一万块钱。

在《窗户里的脸》中，读者看到：“她走出小屋，又把门轻轻关上。”这时读者就知道了，她要不顾一切扫除前面路上的障碍，抓住哈泼·拉加姆。

在任何完成式小说中，当读者意识到主角在受到一个叙述目的的驱使时，小说情境就达到了危局。可以象在《幸福岛》里那样，在读者知道激励着主角的事态之前，就表现出危局来。在这种情形下，它就不是按照时间顺序来描述的。为了使读者了解造成了叙述目的的条件，就必须从时间上进行倒叙；用倒叙的描述而不是顺叙的描述。这样一来，次序就变成了先是小说目的，然后是条件或说明性材料。而顺叙则先出现的是条件，接着才是小说目的。在以顺叙方式描述

的小说里，读者在意识到小说目的之前，就已经了解了所有有关情况。从这里往后就全是主体部分了。读者这时感兴趣的是主角能否成功地实现自己的主要目的，因为他已经知道角色可能遇到的敌对力量，并已经预期到一些要在戏剧性场面中加以表现的确定的冲突。

当叙述目的出现在说明性材料（它提出了促使小说目的产生的条件）之前时，读者就不能预期到确定的冲突，因为他不知道同主角敌对的有哪些力量。作者因此不得不从时间上倒叙，以便让读者了解有关情况。用倒叙的手法能带来收获，因为读者已经知道了那个重大的叙述目的，当他读到促成那个叙述目的的条件时，自然就知道它有多么重要了。以下，我们还要更充分地探讨这个问题。

现在我们考虑的是构思开端，而不是描述它。

也许，在你对自己提出的有关完成式小说开端的结构的所有问题中，最有用的是第六个，也是最后一个问题："开端中的行动是在哪里发生的?"这一点是不言自明的，在一篇小说里，地点、场合变换得越少，就越有利于小说的统一；因为读者会由此而更加集中自己的注意力。当然，许多东西要看说明性材料数量的多寡而定；这些材料对于了解主人公的主要目的——也就是整篇小说的主要叙述情境——来说是必要的。不过，为了统一的缘故，无论何处只要可能，就应避免地点的变换。

以上十篇小说（它们都是完成式小说）的开端部分，透露出许多值得注意的东西。以下就是我们所发现的：

在《尤利西斯历险记》里，开端部分的所有行动都是在西克洛普斯的山洞里发生的。

在《警察和赞美诗》中，开端部分的所有行动都发生在广场上；广场上有长凳，苏贝就坐在上面。

这些小说都不需要更多的说明性材料。它们本身就是重要的或奇特的，因此行动可以直接从情境中产生。

但是在《备件》里，情形却恰好相反。情境本身既非重要，又很平常，因而必须通过一系列的交流渐渐引到它上面去。而一般来说，行动是局限在洛杉矶市或它周围地区的。在《克里姆先生的逃亡》中，情形实际上也是如此。有许多必须向读者解释清楚的东西。因此，场景就有所变换，从纽约市法院到了火车上，最后又到了路右边的乡村里。

在《杰克·波尔顿 551》中，场景是在征兵办公室里。

在《沉沦》中，场景设置在杰弗里·特威里格的图书室里。

在《幸福岛》里，有一个倒叙的开端，场景先是在德怀亚的办公室里，又在靠近德怀亚家的地方；过了一会儿，又到了他的家中，德怀亚在那里碰到了妻子。

在《一劳永逸》中，场景有四次变换——在医生的办公室里，在西格斯比先生的办公室里，在西格斯比先生家里，在缅因州的阿加米农。

在《窗户里的脸》中，开端部分有两次场景变换——先是在报社办公室的场景，当时刚刚得到囚犯逃跑的消息；然后是考拉·麦克布里奇家里的场景。如果需要，也可以把这说成是两个场景，一个是在卧室里，另一个是在厨房；这样，总共就有了三个场景。在邮局的场景不属于开端部分，它是整个小说的结局。

在《西部材料》中，场景只变换了一次。一个是在旅馆房间

里的场面，一个是在报社办公室的场面；布里文斯先生就在这间办公室里向达克先生交待了任务。

在提问和回答了这六个问题之后，你在开端部分的任务就从构思转向描述了。这以后的问题就是，描述题材，以某种方式把它们结合起来，紧紧抓住读者的兴趣。读者将希望知道你提出的问题——也就是叙述问题——的答案。他还盼望见到你预示过的冲突。

所有完成式小说的开端部分可以分为界限明确的两类。在第一类里，主角的主要目的以及给它带来了趣味的重要性和不寻常性，能在两个人物的一次交流中就得到表现；不管这次交流是一段插曲，一场冲突，还是一个场面，也不管它是插曲式的还是戏剧性的。«沉沦»就属于这种类型,«杰克•波尔顿 551 »也是如此。

在第二种类型的完成式小说里，有这样的开端，其中，情境的重要性和奇特之处不能在一次交流中就让读者一清二楚。«备件»和«克里姆先生的逃亡»就属于这种类型。在读者能明明白白地继续去读小说的主体部分（或者说是构成主体部分的主人公和敌对势力之间的冲突）之前，告诉读者在这以前发生的交流是有必要的。通常，如果仅仅是叙述它们，这些在前发生的交流本身并不十分有趣。没经验的作者往往用两种方式来描述这第二种开端，两者又都是乏味的。用第一种方式，他指出某些交流发生了，它们造成了一系列次要危局；他以此来概述所发生的事情。这些次要危局的影响渐渐积累，最后形成了主要危局。他用顺叙的手法描述这些。

没经验的作者用以描述小说的另一种乏味的方法是，收集小说里最重要的危局，立刻把它们表现出来，然后再用顺叙

的方法概述在前发生的交流所造成的一系列次要危局。在两种情形下他用的都是概述。在头一种情形下，概述是按顺叙的方式出现在主要情境之前；在后一种情形下，概述是按倒叙的方式出现在主要情境之后。

我将在后面一章中谈到第二种类型的开端。现在我要指出的是，作者如果缺乏对于技巧的基本规则的了解，就会导致错误。当作者以顺叙的方式描述小说时，他就先向读者概述一些次要危局，这些次要危局产生了主要危局。在这种情形下，他的直觉是健全的，因为他认识到主要情境最重要，它给了整个小说以叙述的统一性。出于这个原因，读者越早知道主要情境，就能越快地对结局感到兴趣。不过，如果在这之前你先来上大段概述，那可就是害了自己，因为概述是索然无味的。

作者看来是在两大危险之间遭受折磨，因为他知道，主要情境的趣味有赖于读者对次要危局的了解。因此，小说一开头，他很快就写到了这些危局；这些危局是交流的结果，他却压缩交流，仅仅指出这些危局的存在，指出它们是交流的结果，以便尽快达到主要情境。但是，仅仅指出或开列危局是构思的一部分，而写出开端所涉及到的东西却是描述。只有当描述小说开端时，你才能体会到在动手写作之前先构思好它的益处。这时，你心里已经清楚了主要情境和有关它的说明性材料；如果你已经认识到必须尽早引进主要叙述问题，这就成了十分重要的事情。

采用显而易见的方式，先描述主要情境，再倒叙次要危局，你就有可能克服面前的障碍，使你在以后不至于陷入概述。可是有一些情境类型，《备件》和《克里姆先生的逃亡》就

是例子，其中，在向读者提出主要情境之前，必须先向读者描述许多东西；因为这种情境的重要性是说明性材料给予它的。虽然在这种情境里有要去完成的事情，但在小说一开头却不能立刻表现它。它不容易让人接受和理解，因而必须有说明性材料去揭示其含义；或者是，它的重要性也不足以让它单枪匹马就能抓住读者的注意力。在前一种情形下，读者在理智上由于理解不了小说中的微妙之处，就不能对小说发生兴趣；在后一种情形下，读者又不会产生足够的好奇心去关心角色是否能成功，因为在他看来，角色的目的是无足轻重的；他会转去看同时在他手上的其它小说的叙述目的，因为它们更有趣些。不要忘记，人们是在杂志里读到大多数小说的，而每本杂志里总要有五到七篇其它小说；如果你不能立刻抓住读者兴趣，他就会转去看那些小说。

这样，研究一下«备件»和«克里姆先生的逃亡»就很有意思了。从中你会看到，有经验的作家几乎都要描述交流，以便让读者看到说明性材料，它们对于读者了解主要情境来说是必需的。比起作者纯粹的概述来，交流总是更有趣。

所以要为主要人物引进一个主要目的，是为了小说能有叙述的统一性和叙述趣味。你会记得，叙述趣味来自对场面结构的研究，来自读者对小说人物目的的了解。如果你仔细研究了这些，就会知道，通篇小说里有一个主要目的在驱使着角色；而在每个场面中，又有一个即刻的目的在驱使着角色。正因为如此，才要格外强调你得有能力结构场面并描述它们。就叙述趣味来说，不管这些场面是戏剧性的还是插曲式的，都无关紧要。叙述趣味来自目的。增加了冲突，就是增加了戏剧性，把插曲式的场面变成了戏剧性的场面。特别

重要的基本原则是，无论何时，只要描述了小说人物的叙述目的，你就获得了叙述趣味。

在写开端时，如果不能马上引进主要叙述问题，就要尽快引进一个场面叙述问题。用这种方式，你就能获得叙述趣味。

如果你没有引进叙述趣味，就必须代之以另一种趣味——戏剧趣味。如果你没有为小说人物引进一个目的，如果有许多说明性材料，你就必须保证交流是戏剧性的，就是说它们必须是冲突。不过，你会发现，如果角色没有一个目的，要描述一个延长的冲突就很困难。

戏剧趣味是合人心意的，但从抓住注意力的角度说，最重要的趣味是叙述趣味。

你一定不要忘记，在读者看来，他并不是非要读你的小说不可。你的小说得在其它许多小说中为自己打地盘。它只是合唱中的一个声音，而整个合唱队都在喧闹地引起读者注意。如果不能很快使读者知道在小说中驱使角色的某种目的，从而意识到一个叙述问题，他就很可能放弃这篇小说，而不知道在这篇小说里姗姗来迟的主要叙述问题是极有趣而且肯定会激起他的兴致的。如果你对给情境带来了重要性的有关事物的描述没能抓住读者的兴趣，这一切就没什么意义了。然而，作为作者你知道，为了使读者意识到主要情境的重要性，首先必须让他了解造成和补充了主要情境的有关事物。只有在主要情境是某些在它之前发生的累积的次要危局的结果时，它才能成为重大的主要情境或目的，整篇小说就随它而定。

在写作或描述这种开端时，作者常常会失败。在那些雄

心勃勃的作者的手稿中，索然无味是显而易见的；而他们又知道自己在努力做什么。他在尽快地写到叙述目的。但还没写到，读者就已经失去兴趣了。就是在这块礁石上，许多有前途的天才作家的希望撞碎破灭了。他们只能做到这样就无能为力了。而读者却说："进展太慢，没劲，谢谢！"有时，连声"谢谢"都不说。"进展太慢，没劲"，就成了判决，许多雄心勃勃的作者就在这上面栽了跟头。知道自己在开端部分对叙述目的作了过多的描述，你就本能地要去压缩说明性材料，把它们减少到仅仅是梗概。但在这样做时，你就是走错了路。你应当做的是去扩充它。正如我在前面说过的，梗概涉及的是构思，而你现在面对的在实质上却是描述问题，它与篇幅无关。

那样多的作者没能为读者写出有趣的开端，主要原因在于，他们用叙述代替了形象的描述。叙述只是简单地按照顺序来列举事件。它在本质上是全景的。用全景的手法，作者只说某些事发生了；这是历史学家和报社记者用的手法；它强调的是聚合的结果。而用形象的手法，聚合本身被表现为事件，作者只在他认为必要的时候才插入说明性的评论。这种形象化的描述标志了小说写作技巧方面的巨大进步，它造成了现代短篇小说在篇幅上的扩大。从坏的方面说，它形象化地描述了那些本身并没有趣味的题材，从而造成了一种人工的趣味，这是不好的。而从好的方面讲，它又是超等的艺术技巧。它以形象化的描述消除了"说明性材料"中的乏味之处。由于小说开端部分很自然和有必要主要由造成一系列次要危局的"说明性材料"构成，形象化的描述在这里就发挥了最大的作用。作为短篇小说作者，如果你不想使自己的成功

只是偶然碰巧，就必须掌握这一基本事实：叙述目的就是情节里的主要危局，而每个情节危局都是不同力量之间一场交流的结果；如果有被加以形象的描述的交流在这种情节危局之前，它就会收到最大的效果。

这里，对场面结构的描写会给你以极大的帮助。你会记得，交流是场面的第二步骤。它既可以是一段插曲，又可以是一场冲突。它最好是一场冲突，因为这样一来，你不仅有了形象的描述，还有了冲突中的戏剧性。

当然，还有可以为你所用的另一种戏剧因素，那就是小说场面的情节步骤，它预示了困难、斗争或灾难。你可以描述插曲式的交流，但在其结尾处，你要向读者暗示小说里的主要戏剧因素或主要灾难。你还可以利用一两种其它的趣味，也就是对比带来的趣味，不同寻常带来的趣味，或是使平常的事物变得奇特带来的趣味；但这些不能从根本上解决问题，它们不能取代戏剧性的场面。

在开端部分你主要考虑的危局是小说的目的；如果你完全掌握了以下基本要求，就能成功地描述这个小说目的——小说目的应当是不同力量之间一场交流的结果，这种交流是被形象地加以描述的，最好是戏剧性的场面。

杰鲁德夫人在一篇综述美国短篇小说的文章里，对这方面的情况作了很好的阐述。在谈到莫泊桑时她说道："他给你以足够的有关男女主人公的背景或心境方面的细节，使他们乍看上去还是可信的。但除此之外，就没有什么性格刻画了。其它的要靠运气来决定了……而一个英国人或美国人若想这么做时，通常却做不到。他不由自主地要使人物丰满起来，说明他的背景，丰富他的形象……以我们的观点看，理

想的短篇小说是这样的，其中有趣的和戏剧性的事物清楚地表现了人物，并在他们中间作出了区分……由于短篇小说必须集中在一种情境之中，我们就必须为那个情境作好充分准备，但也只是为了这个目的。”

你会注意到，杰鲁德夫人坚持说，读者必须为小说目的作好充分准备。这种充分准备只涉及对导致了主要情境的说明性材料的描述，并仅仅用来表现人物，在人物中作出区分。它要求有关于描述技巧的知识，这种描述中包括表现插曲、冲突或场面。表现说明性材料的多少，就决定了你要选用这些技巧中的哪一种。如果在一段一带而过的，形象地描述的插曲里，就能向读者展示出小说目的的重要性，插曲也就足够了。可是一般情况下，说明性材料至少需要一段情节。如果这样一段情节超过了四百字，读者的兴趣很可能就会低落。当然，情形并非总是如此；因为可能会有在措辞用语方面的某种特长，风格上的某种魅力，或是某种特殊类型趣味的感染力；而在严格意义上讲，这种趣味本身并不是叙述性质的。靠这样一种可能性是不明智的，因为这不是在充分利用你的资源。这一类吸引读者的特殊手法是不属于叙述技巧范围之内的；它们应当用来在技巧上锦上添花，而不是用来掩饰作者在技巧方面的缺陷。

首先要避免的是，为了阐明小说的意义而用那种论文式的或哲学家式的开头。这样做的动机是好的，它表现了一种要抓住小说的要点的愿望，但这里面却有着危险性。意义方面的兴趣主要不属于小说开端部分，而应当在结尾部分。把它放在开端，你就会失去在结尾部分利用突如其来使读者感到意外的机会。你会说小说需要这类东西来为它作宣传，因

为它自身难以做到这一点。但这样做并不可取，主要是因为它影响了小说本身的叙述目的。论文式的评论里的每一句话，在小说中都是外加的东西。它非但没有加快提出小说目的，反而拖延了这一时刻的到来——读者意识到了某种非同寻常的事情要去完成和被决定，并且向自己提出主要叙述问题。

如果象杰鲁德夫人所说的那样，你的目的是"使人物丰满起来，说明他的背景，丰富他的形象"，你就会发现，在不足四百字的一段情节里做到这一点是困难的。不过，要是你扩充了这段情节，使它超出了四百字，你就能在其中增加冲突，从而获得更多的趣味；这样，它就变成了一场冲突。增加冲突就要增加字数；这样一来，在你还没有意识到的时候，你描写的这场冲突就已经危险地接近了五百字，而小说目的仍然没有提出来。

一些年来，我一直在不同的规模上进行试验，想大致确定能使小说获得趣味的那些特质；但我发现的更多的是那些造成了索然无味的东西。杰鲁德夫人很恰当地说："索然无味是得不到回报的。"我发现，人们总是先跳过那些大段的描写不去读；其次，他们还要跳过那些分析性格的地方。他们之所以这样做，是"为了知道故事的发展"。在小说开端部分，他们只愿意读一、两百字的描写或性格分析。如果在小说开头的四百字里没有一个场面目的或整个小说的目的出现，他们就不再读下去了。如果只有在描述了一些次要危局之后主要叙述目的才能出现，那么这些次要危局就应当在一些被形象地加以描述的交流之后。很清楚，读者所能容忍的开头的四百字很快都会用在对一些交流的形象的描写上；这

些交流实现了作者的愿望，“使人物丰满起来，说明他的背景，丰富他的形象”。

然而，我在前面向你指出过，好的小说家的标志是，通过在冲突前面加上场面目的，并在其后跟上场面最后行动，他能把任何聚合发展为一个场面。一当他引进了这样一个场面目的，读者就意识到了场面叙述问题；因为只要读者知道有某件事要去完成，他心中就会提出一个叙述问题。这不是小说叙述问题，而是一个次要的或场面叙述问题；它具有能抓住读者的叙述趣味，这种趣味在冲突中构成了场面主体部分。正是通过这些构成了场面冲突的事件，你才能“使人物丰满起来，说明他的背景，丰富他的形象”。这样，“当有趣的和戏剧性的事情发生时”，它们就能符合杰鲁德夫人的要求，“清楚地描写了人物，并在他们中间作出了区分”。

我想，现在有件事对你来说该是一目了然了：决定如何描述小说开端，一般是需要确定是选取一段情节、冲突或场面呢，还是选用它们的结合体。它很可能是三者的结合。你也许用一段情节、一场冲突和一个场面，也许用两个场面和一场冲突，还可能用一段情节和两个场面。这主要是个人选择问题。当然，我这样说的前提是，你已经得出结论，用一个场面不可能把在开端部分应向读者交待的所有信息都表现出来。我现在考虑的是这种开端，它需要比一个场面更多的篇幅，其中必须包括一些交流，它们发生在不同时间和不同环境里。你选用什么样的叙述单位——场面、一段情节或是冲突——，主要是个个人选择问题。

需要加以考虑的是，你要尽快向读者展示时间，地点，你心里想到的社会背景，有关的人物，主角的目的，暗中的

困难，危险的敌人的出现，对于可能有的灾难的指明，以及那种能力和动机——它对于我们了解主角是否能实现自己的目的来说是必要的。你还必须告诉读者，主要敌手或任何敌人为了挫败这一目的都拥有哪些条件和手段。你必须使我们产生司各特所说的"勇士感到敌手是值得一搏"时所体验到的那种快乐。你将运用无论什么样的叙述单位，以便尽快使小说目的合情理而又令人感兴趣地达到这一点——主人公就要着手克服拦在解决问题的路上的障碍。当然，开端最重要的功用是，通过描述题材，使读者提出一个情节叙述问题。你越快做到这一点就越好；可是，如果不展示说明性材料，你也不会收获到什么。

进入开端部分的题材是小说目的和说明性材料，叙述问题是在读者看到小说目的后才提出来的。说明性材料是由那些背景构成的，它们说明了环境，有关人物经历的细节(这有助于读者了解人物面对的小说目的的意义)，和使小说目的变得合理可信并指出其重要性的那些在前发生的事件。你安排这些题材，并使它们和谐成比例，这决定着小说是否成功，决定着能否引起读者的兴趣。不言自明，如果读者对一个人物十分了解，他就会对他很感兴趣。而困难的是在现实生活里，有趣的东西并不是表面的，它们往往隐藏在许多乏味的事物的后面。但在小说里你就不受限制，能作出取舍。并不需要你写有关一个人物的全部背景，只要写出那些醒目的，对于说明情境是必要的细节就行了。在学习构思的时候，你就是在学习舍弃那些可有可无的题材。在考虑趣味规律时你发现，从根本上说，短篇小说的趣味在故事本身；一篇短篇小说的标志是，它描写一个人物面对一个问题，或是陷进

了一个他必须从中脱身的困境里。你还知道了，一个事物有趣的程度，要看有什么东西要由它而定。一个人物本身有一种独特的个性固然有趣，但如果你描写他面对一个问题或陷进一个他必须从中脱身的困境里，那就更会使人感兴趣。此外你还知道，如果目的(问题或困境)本身是重要而奇特的，它就总是有趣的。果真如此，它自己就足以用来抓住读者的兴趣，即使可能保持不住。事实上，小说目的对小说来讲是至关重要的；提出小说叙述问题，就是给了小说以统一性。因此很自然，小说目的应尽早出现。首先因为这个叙述问题是核心，短篇小说就是围绕它结构的；其次，如果角色是在生活中一个重要而非同寻常的危局里，是在一种困境中，面对着一个问题，他就会变得更令人感兴趣。

“可是，”认真的年轻作者会反驳说，“我最感兴趣的是描写性格和景物，我不想知道那些呆板的技巧。”对此的回答很简单：“那么你是不想成为短篇小说作家。”如果你对某种景物感兴趣，就可以在一篇速写或旅行见闻中，或是在一篇描述性的散文或一首这样的诗歌里去描写它；你可以十分成功地做到这一点，使读者感受到你希望他感受感情，可是，你写出的并不是短篇小说。如果你描写一个人物，分析他，解剖他，你就可以使读者看到那个人物并感到他的存在；可你写的还不是短篇小说；没有叙述问题，不管会有别的什么趣味，反正不会有小说趣味。如果不了解这一点，你就不能学会短篇小说写作。叙述问题必须尽早提出，这就是抓住读者兴趣的好的开端的秘密所在。不过，那些说：“我主要是对环境、意义或人物感兴趣”的人，也不必因为有关结构的这一不可更改的规则就灰心丧气。因为规则里并没有说必须马上

引进叙述问题，而只是说必须尽早引进。你会惊奇地发现，在任何小说里，及早引进叙述问题，非但不会把注意力从你特别感兴趣的特殊成分上引开，反而会帮助这种成分的发展。

这样的推论是可以成立的，如果你在小说开头的段落引进了一个叙述目的，并以此抓住了读者的注意力，比起另一个作者写的开端进展缓慢的小说来，你的小说就更可能被人阅读，哪怕另外那篇小说的主体和结尾部分比你的要好。不过，及早引进小说叙述目的也许会显得太干巴，因而令人难以置信。在这种情形下，你就应当去做另一件该做的事情。在准备让读者信服地接受主要叙述目的的过程中，你要引进场面叙述目的，或是通过题材的戏剧性的特征，来保持他的兴趣。在写作小说开端时，你要解决的全部问题是，要以尽可能有趣而合情理的方式，以包括人物、场景或有关环境的说明性材料为背景，尽早提出全篇小说的主要叙述问题。这样，读者看到了主要叙述问题，冲突也得到了预示。这就是写出好的开端的唯一秘诀。**统一的小说目的必须被及早引进，这种引进应当是使人感兴趣和令人信服的。**

在《克里姆先生的逃亡》中，第一段是描写克里姆先生坐在列车的硬席车厢里，白白胖胖的手抱在身前，上面铐着一副崭新锃亮的最新式的小巨人牌手铐。从严格的意义上讲，这不是倒叙的开端。它并不是先写小说目的，然后再倒叙导致了这一目的的说明性的危局。不过，它确实是在说明性的材料中选取了有趣而不平常的要点，并直接描述了它。由于在描述中预示了灾难，它还有了戏剧趣味。这样，作者就有时间来告诉你有关克里姆先生的情况，通过他对不同刺激因素的反应，来表现他是怎样一种人。然而，看到以下这一点

是很有意思的，克里姆先生和他的律师沃林之间的一场交流很快就被引进了，随后又是克里姆先生在代理人马歇尔·梅叶斯的伴随下同沃顿以及海勒姆之间的交流。从那时起直到小说结尾，全是一系列的交流。

在《备件》里，小说一开头就是萨莉和卡逊·凯利之间的一场交流，后者是小说里的坏蛋。这是一个戏剧性场面。然后是她和蒙特之间的聚合，读者在其中看到蒙特是贫穷的，那个姑娘却是富有的；而且，蒙特不仅没有钱，性情还独立不羁；这就清楚地预示了在他们的爱情中可能会出现灾难。其后又是一系列用顺叙的方式加以描述的交流。

和在《克里姆先生的逃亡》里一样，《窗户里的脸》的开端并不是真正的倒叙。它先是越出顺叙的范围描写了部分结局，然后描写了在报社编辑部发生的一系列非同寻常又激动人心的戏剧性的事件。在这之后，作者才能停下来，向我们介绍关于主人公(或者说女主角)的情况。再就是丹坎和考拉之间的一场交流，紧接着又是考拉·麦克布里奇内心的斗争。

研究一些短篇小说会使你看到，构思小说开端的基本问题，就是要在开始动笔之前，确定自己打算在开端部分包括进什么东西。在描述已经确定要写的题材时，你的问题就纯粹是描写交流。如果能只用一个场面描述它，就不会有什么问题。而如果必须用顺叙的手法描述它，又需要给读者以大量的信息，问题就变得棘手了。不过，问题还是可以解决的；研究了我在上面提到的小说，你就会看到这一点。小说开端同小说其它部分一样，所涉及的是情节、背景和人物刻画。如果你考虑的是情节，需要涉及的就是向读者陈述主要叙述问题；这就是提出小说目的，以便读者能向自己提出主要叙述

问题。当然，这里所指的是完成式小说。在开端部分，你还必须给读者以有关环境的信息，也就是你认为有必要写出的和合人心意的有关环境的印象，这就是背景。在开端部分，你还得规定角色的性格特征，这种性格特征有可能带来成功，也可能造成失败；这就是人物刻画。这样的性格刻画适用于主角和他的主要对手。在《尤利西斯历险记》里，由于有西克洛普斯的存在，你马上就知道了尤利西斯是足智多谋，善于识别人。他知道，比起强力胁迫，还是用礼物收买人心更有可能成功。

在《警察和赞美诗》中，苏贝已习惯于在监狱里过冬，他还知道许多实现这一目的的方法。在欧文·科布的小说的第一段里，当作者写到克里姆先生的白胖的手时，你就了解到克里姆先生在体力上的不足。你还知道，克里姆先生为了实现自己的目的可以不择手段，哪怕牺牲其他人的生命也在所不惜。这在他对待年轻出纳员的事上表现了出来。

在《备件》里，你看到了萨莉和凯利的行动，其后又看到了蒙特和凯利的行动，凯利想要收买蒙特；这样，你就知道了角色各自的反应。

在《杰克·波尔顿551》里，作者告诉你这位新兵是个好脾气的小伙子，很容易就在"早期殖民地"号上适应了环境；他给海军上校和上尉留下了深刻的印象，除了有点儿固执，他简直就是谦恭礼貌的化身。

在《沉沦》中，还在故事展开之前你就知道了，比起杰克·芬奇来，杰克·特威里格是更为孔武有力的人。你还知道，作为特威里格家族的一个成员，他在决不食言方面也是出了名的。

在《幸福岛》里，你知道了有关德怀亚的情况，在他的眼里，别人不过是可笑的老鼠；如果有谁挡了他的道，就必须被除掉。

在《一劳永逸》里，你了解了吉登·西格斯比的基本性格特征——他一眼就能看透人们，知道他们是什么样的人。那些陌生人走下火车后，他马上就知道了他们是些骗子，而莱缪尔·高文却把他们看成是著名的银行家。

在《窗户里的脸》中，你得知考拉·麦克布里奇是一位新女性，无所畏惧；她体格健壮，一般来说有能力实现自己的目的。

在《西部材料》里你得知，主人公差不多是世界上最棒的走钢丝演员和骑手。

这些性格特征和能力是由作者在小说开端部分表现出来的，这就象园丁在花园里撒种一样，种子以后会开成怒放的鲜花。而没有经验的园丁却常常在种草，或是在他期望看到花的地方只见到野草丛生。而没有经验的短篇小说作者也在他期望出现人物的地方看到了一群木偶；这是因为他没能在开端部分安排下那些将导致小说结局的性格特征或能力。

在对一般的说明性材料的探讨将告结束时，再多讲上几句话是必要的。

你可以万无一失地说，说明性材料本身是乏味的。然而，为了小说的合理可信还少不了它。没有它，小说目的就不会令人信服，或者冲突斗争也不会有真实感。这样，很显然，小说家最重要的任务就是掩述说明性材料，使它不至于索然无味。他必须掩藏说明性材料，使读者不认为它们是说明性材料。

对你来说，要获得这种能力的最容易的办法，就是学会把题材看做是由两部分组成的——冲突和说明性材料。你会记得，冲突是戏剧性场面的主体部分。在现实生活中我们称之为“争执”。当我们说“她妈妈知道了可会有一场‘好戏’看”时，我们是指“他们会争吵起来”。你还记得，在每场“冲突”前要有一种先决“条件”，造成冲突的“条件”就是场面的说明性材料。对于整篇小说，也要有某种“条件”。它包括整篇小说的说明性材料，并造成了所有的冲突。我们可以把整篇小说比做步兵团和团司令部；把场面比做营，营有自己的营部。团司令部发出所有作战命令，而营部又为每一次特定的场面斗争发出了详细的指令。显而易见，来自团司令部（小说条件）的命令越详细，来自营部（场面斗争）的命令就越可以简单些。同样，在每个场面开端部分的说明性材料越简单，冲突和斗争就会进展得越快。如果你把说明性材料集中在了全篇小说的开端部分，它就不会再在主体部分场面中阻碍你的行动。

如果你是明智的，你就会在小说开端部分包括尽可能多的一般的说明性材料；这样，以后各个场面的行动就不会受到说明性材料的拖延，也不必磕磕绊绊地前进，而可以一泻直下了。如果你要描写甲和乙之间的一场斗争，就不要等到乙在小说主体部分露面后才说他是主角的敌手。应当在开端部分就预示这场斗争。这样，你会有两方面的收获，首先，由于预示了和危险的敌人的冲突，主要故事就更为吸引人了；其次，这个危险的敌人一旦出现，就能马上同主角展开斗争，而不必先插上一段对他身份的介绍，再说说他是怎样地危险。

一般来说，开端是用来为冲突铺平道路的，冲突将在主

体部分出现。开端主要由说明性材料构成，它们应当被表现为交流。如果在第一场交流的结尾处主要小说目的没有出现，就应当强调一个戏剧性的危局，使读者意识到可能出现的困难，同敌人的冲突，或是要避免的灾难。

交流的第五步骤（对角色的影响，或者更准确地说，通过角色对读者的影响）应当使读者处在悬念之中。如果你没能让他看到对一场目的明确的斗争，和对于克服困难、战胜敌手、或躲避灾难的斗争的预示，你就应当让某些已指明的力量聚合在一起。然后，再在小说主体部分让它们展开斗争。

从这里你会看到，你的主要任务是令人感兴趣地展示说明性材料。你必须掌握在交流中展现说明性材料的方法，而且这些交流最好能发展成为彻头彻尾戏剧性的场面。在下一章里我们将详细探讨这个问题。

# 十六、开端——通过描述保持兴趣

"已有的，我们要保持；没有的，我们去追求！"

尚未掌握技巧的作者所犯的错误中，最令人同情的是这样一种错误，它不是出于对技巧的全然无知，而只是由于对其中某些方面不了解。可是，在抓住和保持读者兴趣这件事上，这种部分的不了解的后果也常常是致命的。你知道，如果事件的安排不能激起情节趣味，读者就不会对小说感兴趣；情节趣味只能来自一个中心的、统一的叙述问题，叙述问题又来自读者对小说中心目的的了解。你还知道，这个目的必须尽早引进。了解了这一需要，标志着你从普通初学者的地位向前迈进了一步。在把这一知识付诸实践的过程中，你要冒很大的风险，有可能使自己落在最坏的敌人——索然无味——的手中。促使你这样做的却是一种合理的本能。这是对这条原则的一种承认——开端的功能是要提出主要叙述问题，它来自小说人物面对的主要情境。因此，为了一开始就抓住读者的兴趣而尽可能使小说开端与主人公面对的主要情境的发展相吻合，就是既合乎逻辑又十分自然的事情了。你为自己辩护的理由是，一种事物的有趣程度同它的重要性是成正比

的；也就是说，要看有什么东西要由它而定。一种情境越是接近它的危局，就越可能有许多事情要由它而定。比如，一个人想从六个敌人的手中逃掉，如果是六个敌人同时逼近他，而不是只有一个敌人出现，情境就会更为激动人心；如果有一个人，他必须在五月一日以前搞到五千美元，而这时已经是四月三十日，而不是三月三十日，我们也会有一个更为紧张的情境。

令人啼笑皆非的是，如果使小说开端尽量同情境的发展相吻合，你就有可能一方面很快获得了叙述趣味，一方面又转手失去了它；因为你不得不中断叙述而去捡起说明性材料的线索，它们对于了解小说目的的重要性和非同寻常来说是必要的。造成这种局面的原因在于，虽然你认识到小说开端是由主要叙述目的和与它相关的必要的说明性材料构成的，你也戏剧化了叙述目的，但你却没有戏剧化说明性材料。为了"跟上故事的发展"，你概述了说明性材料。对于那种描述主要目的时可以不用说明性材料的开端（其主要目的本身就足以吸引人了）来说，这样做还没什么；而对于那种需要大量说明性材料，以使主要目的变得有趣的开端来说，概述部分所占的比重很快就会过于大了。

为了恰如其分地对待任务中的所有成分，你必须始终看到整个任务中的各种要求；小说最终还是它所有成分的总和。你的打算是形象地和戏剧性地去描述一系列交流。这些交流会是一段情节冲突，一段情节的场面，或是戏剧性的场面。如果聚合是一段情节，其中就没有冲突。如果聚合是一场冲突，就自然要有矛盾斗争了。如果聚合是一段情节的场面，在一段情节之前就要有场面目的，它提出了场面叙述问题，

其后又是场面的最后行动，这一行动回答了场面叙述问题。如果聚合是戏剧性场面，在冲突之前也要有场面目的，它引出了场面叙述问题，其后是场面最后行动，它回答了场面叙述问题。为了使读者感兴趣，你会尽可能地让交流以戏剧性场面的形式出现；这样一来，你就可以获得“冲突”的趣味，而在纯粹的一段情节中是没有它的。为了造成悬念（它来自对结局的不了解），你在每次交流前都设置了一个场面目的；因为只有有了目的，你才能在读者心中提出叙述问题。

在短篇小说不同的部位，交流也就有着不同的功用。在开端部分，交流的功用是展示信息，它们有助于读者了解小说目的的重要性，这种重要性来自对克服困难、战胜危险的敌人和躲避灾难的冲突的预示。在开端部分，交流的第五步骤并不能通过造成对叙述目的的阻碍或促进的危局，来使故事向前进展。只有在角色试图克服他最先遇到的障碍时，这样的危局才会出现。在开端部分说明性材料里，交流第五步骤的功用是使小说目的更富于戏剧性。正如你在研究趣味规律时所学到的，在开端部分出现的戏剧性因素就是那些给了主要情境以重要性的东西。

不妨假设，你以顺叙的方式安排了一定数量的聚合，就说是八次吧。通过完成必要的四个步骤，你使它们中的每一个各自形成了一个场面。你可以以其中任何一个场面作为出发点。你从场面一开始，却发现这样一个开端延缓了主要叙述目的的引进。在这种情形下，你就不再按照顺叙的方式，而要在这一点上开始——主要情境在这里达到了危局，它规定了一个即刻的小说目的，如果按顺叙的方式排列，它应是第七个场面。这个场面所包括的全部题材，对于了解主要叙

述目的的重要性来说是必不可少的。这些结合在一起就构成了开端，其中包括主要叙述目的和说明性材料。为了加快小说开端的进程，你从场面二开始，而在开端结束之前，你还必须揷进场面一的题材；如果从场面七开始，你就必须在能够着手描述小说真正的主体部分之前，表现前六个场面的所有题材。怎样才能做到这样呢？你本能地要用概述。而我不知道还有什么比概述更能破坏小说趣味了。

几乎无一例外，我总要在新来的学生的手稿上批上：“不要概述，要戏剧化。”我所说的“概述”是指，虽然你记住了作家和剧作家在手法上的相似之处，并在场面中看到了你的小说，你却就此止步，并没把它发展成为场面。你没有形象地和戏剧性地处理题材，而只是在概述它。你告诉读者某件事发生了，却没有描述它的发生。这中间的区别主要是叙述和戏剧性的表现之间的区别，而概述正是叙述的一种最乏味的类型。叙述就是简单地顺序列举事件，光秃秃的梗概，没有画面，没有给予背景，没有传达印象，无助于性格刻画。然而，一旦你以形象的有关聚合的细节丰富了这一梗概，你就是用形象化的描写取代了叙述，向戏剧化的表现方式迈出了有生气的第一步。读者不再感到故事是由人讲给他听的，而是觉得故事就在他眼前展现开来。

为了理解概述和形象化描写之间的不同，只需要了解这两个词——“说”和“表现”——在词义上的不同就行了。在概述中，你只是“说”，而这时本应当去“表现”。由于概述是省事的办法，人们就倾向于使用它。象萨克雷这样伟大的作家也知道这一点。但正因为是一位伟大的作家，他又在努力克服这种倾向。这里，我们把《名利场》中一段情节的初稿和修改

稿排列在一起。显然，萨克雷感到初稿进展缓慢又缺少形象的细节，就动手修改了它。这是一个颇为有趣的例子，说明了在形象的描写和通常出自本能的概述之间有什么不同。伟大的艺术家认识到：他必须在行动中表现人物，而不能只是概述他们的活动。

初稿（概述）

第二天，爱米丽亚从他那里收到了一张便条。姑娘们一边发着抖，一边打开了它。她们以为，里面一定有盼望已久的求爱的话——可是，里面只有如下一段话：

亲爱的爱米丽亚：

我今天要动身去切尔滕纳姆。如果可能，请原谅我。为了我在沃克斯豪的无礼举动，还恳请亲爱的夏泼小姐宽恕我，忘掉我在那顿要命的晚饭中所说的每一句话。当时我是过于兴奋了。目前我的健康状况欠佳。一俟身体有所恢复，我将启程前往苏格兰，并在那里逗留数月。

你诚挚的

约瑟夫·赛特笠

修改稿（戏剧化）

第二天，两位小姐正坐在沙发上打算干点儿事，要不写写信，要不读小说，桑布笑呵呵地走进屋来。他胳膊下面夹着一个小包，托盘里还放着一封便信。

“小姐，乔斯先生的信。”桑布说。

爱米丽亚一边打着抖，一边拆开了信。

信中写道：

亲爱的爱米丽亚：

送上这本《森林的孤儿》。我身体不适，昨天没能来。我今天要动身去切尔滕纳姆。如果可能，请原谅我。为了我在沃克斯豪的无礼举动，还恳请亲爱的夏泼小姐宽恕我，忘掉我在那顿要命的晚饭中所说的每一句话。

利蓓加·夏泼小姐人生的第一个战役于是宣告结束。这是一场败仗，可失败的一方虽败犹荣。她发现履行同匹特·克劳莱爵士的约言已变得势在必行，便离开了她最最亲爱的爱米丽亚；临行前还要山盟海誓，说是爱她，永远，永远，永远……

当时我是过于兴奋了。目前我的健康状况欠佳。一俟身体有所恢复，我将启程前往苏格兰，并在那里逗留数月。

你的诚挚的

约瑟夫·赛特笠

这真是死刑判决书，全完了。爱米丽亚不敢再看利蓓加那苍白的脸儿和喷着怒火的眼睛。她失手把信掉在了朋友的怀里，站起身来，跑到楼上自己的房间里，哭得肝肠欲断。

对于萨克雷后来增添的地方，我们特地标出了。作家作了一次修改之后，往往无例外地又会在其它地方修改。看到这一点，会给人以启发。在初稿里，由于概述的事件的结局是一次失败，就在情节中形成了一个叙述的阻碍因素。在修改稿里，除了有由失败而成的阻碍因素这种叙述特征外，萨克雷还强调了失败的戏剧特征，指出它是全然的灾难。在修改稿中，失败的时刻被写得更加事关重大了。

如果你认识到象萨克雷那样做相对来说是简单的——把泛泛地陈述两个人或两种力量到一起后发生了什么，变为有关事件的形象的感官上的印象，既强调场面第五步骤的叙述转折点，又强调它的戏剧性质——，你面临的避免概述的问题就会变得不那么困难了。

研究了“以场面为单元”那一章，你就能学会通过不同的阶段——一段情节、一段情节的场面、冲突和戏剧性的场面——来发展不同力量之间的每一次聚合。

我已经说过，掌握这些方法只能帮助你减轻一些困难。要想全部解决问题，就必须学会在一瞥之间识别场面的任何步骤。只有这样，你才能确信自己不会忽视第一流的场面题材。下面就是一个典型的例子，本来是出色的场面题材，作者却没能形象地发展它：

“在这之前，丹恩在多顿矿山做化验员，干的是大规模再加工的工作。当时他发誓不再离开。高薪和向上爬的机会，使他有生三十年以来，第一次克制了自己的漫游癖。后来，琼恩·多顿成了他的朋友。她容貌秀丽，身段苗条，象是北极圈里的报春花，棕色的头发结成了辫子，一双眼睛象是反映着蔚蓝的天空。虽然没指望能得到这个姑娘，但只要有她在身边，就足以让他情愿安居下来了。可令人哭笑不得的是，当他真想安定下来干工作的时候，工作却不要他了。开始时，老多顿觉得他是块好料，就留下了他；谁知后来事情却变糟了。他那浪游人的名声跟上了他。为了去掉这个坏名声，他满腔热情地要做好工作；可这又侵犯了，或者人们说他侵犯了经理波斯·卡内的权利。不知怎的，这种指责使他的地位一落千丈。有时，他的报表莫名其妙就出了差错，造成了巨大的经济损失。不知怎么一来，老多顿又发现了丹恩对自己女儿的秘密倾慕。

“这就让人忍受不了了。老多顿今年五十八岁，腰背微驼。他性情反复无常。据说有一次，他在盛怒中抄

起一把椅子向一个年轻助手扔去，椅子没碰着人，在办公桌上撞碎了。可过了不一会儿，他又同那个小伙子握开了手，还亲昵地叫他'孩子'。所以在这里提这件事，只是为了告诉你，老多顿只用了两句短短的伤人的话，就把丹恩给打发走了。"

在开头几行我们看到，"他发誓不再离开"。这就是最后的行动——场面的第五步骤。不需要多么了不起的想象力，我们就可以构想出其它步骤来——同人事经理的聚合，丹恩向经理表示找工作是自己的目的。这次聚合在读者心中提出的场面叙述问题是，"丹恩能说服经理给他一份差事吗？"或是"丹恩能让经理相信他是个好化验员吗？"经理对他的不信任有可能造成对立。在这之后是交流，它形成了场面的第三步骤；最后的行动——也就是第四步骤，经理同意给他一个工作——结束了这一交流。对交流中角色的影响是，丹恩发誓不再离开。

用同样的方法，也可以把丹恩和琼恩·多顿之间的聚合扩展成为一个完整的场面。丹恩和波斯·卡内的聚合，在本质上也可以发展成为场面。最后，还有一个完全是戏剧性的场面，要从第四步骤加以发展，这就是最后那段话："老多顿只用了两句短短的伤人的话，就把丹恩给打发走了。"

这一题材中包含有可以发展成第一流场面的所有成分：有着由于敌对而变得有趣的很好的场面目的；有不同力量之间的聚合；有着冲突；还有最后的行动。作者的情节意识很强，题材选得很好。然而，在描述它的时候，作者却把造成感官印象的责任交给读者了。

看到大多数得到公认的作家都摆脱了这种概述的倾向，

会给人以启发。至少在他们的作品中，没有表现出这种倾向来。他们已经学会了写作技巧。经验告诉他们，虽然新手总以为概述是不可避免的，但实际上却可以用许多手法避免它。问题解决起来并不困难。无论何处，只要有必要通过概述来追溯和综述，就形象地写出概述来。怎样做到这一点呢？非常简单。你要记住形象的描写的基本特征是，它描写了某件事正在发生；换句话说，它是一个形象化了的行动。无论何处只要可能，就在交流中写出概述，并戏剧化这种交流。冲突带来戏剧性：一场有戏剧性的交流比没有戏剧性的交流总要更为有趣。第一步是给概述以戏剧的形式，第二步才是给它以戏剧的特征。

避免概述的基础在于识别场面步骤，特别是第三步骤——交流。最容易认出的交流是角色的对话。作为作者你必须记住，作者的陈述可以转化为角色的对话。说话是一种行动，一个角色的行动。一旦你掌握了这一点，概述带来的困难也就消除了。你至少学会了给概述以戏剧的形式。这样一来，必须写的说明性材料就不再是一种义务，而是一种财产了；它使你在形象地、戏剧性地描述说明性材料的同时，还可以靠对话勾勒出角色的性格。

有不止一种用对话来避免概述的手法。这种对话可以一直由一个人讲，也可以在对话中进行人物之间的交流。也许，通过一个人物的话来表现概述的最古老的手法就是独白。它现在已多少有点儿不合时宜了，因为它有点儿过于外露，太明显地是作家的工具了。然而，慎重地使用它，就可以靠它的帮助实现一个有用的目的。如果说明性材料是只有一个小说人物知道的事情，就可以让那个人物沉浸在自言自语中，以

此来传达说明性材料；特别当这个人物是一位老人，一个喜欢饶舌的人，或是一个离群索居的人的时候，更可以如此。

下面是一段含混不清的独白的例子：

“当然，我家里的人都很可爱，”爱丽丝说：“可他们中间发生的事写不了小说，更写不成戏剧。你知道，平淡无奇；是些普普通通，缺乏想象力的可爱的人。他们一点儿也引不起人们的兴趣。就是为了这个我才不能住在家里搞创作。他们不理解这一点，可怜的人。可在家里我又能找到什么来写呢？”

（独白引自格雷斯·萨特威尔·麦逊的小说《家醜》*）

“‘见鬼去吧！’他吼道：‘事情不就是这样吗？我刚要完成这里的搜集工作，正要乘下一班轮船北上呢。今年就别在家里过圣诞节了。我们来看看，他说他想要多少这该死的东西？’他又重新读过信中的最后一段话，大声咕哝着，好象一个人独自在僻静地方生活了多年的人，养成了自说自话的习惯。”

由于这段特别的独白很短，它就是可以接受的；可是独白已经变得让人厌倦了，独白这种形式又令人难以置信；今天的人们已经不习惯于这样来表达自己的思想了。另一方面，现代的人们却习惯于在私人日记或信件中直率地表现自己，两者都是令人信服的，尤其是信件。下面这封信是裾比·吉尔基森在《业余作者》*这篇小说里用来说明人物背景的。

信中写道：“亲爱老东西，你看，我还有足够的精明没把那帮家伙带到温德尔去，主要是我想自己看看老宅基地上你的那群奶牛。可是和你的姻亲在一起使我感到，

我和他们的关系就象是资本和雇佣劳动的关系。佩奇又老实又可爱，真是个讨人喜欢的家伙。我想，你有你自己的想法，可我总闹不明白，你怎么能受得了那些俸丽的落伍的老家伙。如果你还做这个生意，萨姆·丹尼今年就会给你一个大好的机会，你很快就能出名，挣大钱。他对艾德娜说，你这人城府很深。要不，你可以娶凯莉那个阔娘们，那马上就可以坐自己的游艇兜圈儿玩了。可咱俩都清楚，亲爱的，你比咱们这伙人都有脑子，到手了什么东西是不会撒手的。上天保佑你。可别忘了过去的日子。星期三晚上早点儿来。告诉佩奇，我们会带许多烧酒来。我记得，偶尔让酒精冲淡一下自己的贵族血统，他是不会介意的……"

通过对话来避免概述的第二种手法是，用一个人物来引进对于说明性材料的直接的陈述。这样的陈述和独白之间唯一的不同在于，一个用暗示的手法，一个直截了当。在独白中，是假设只有说话的人一人在场；其中对于说明性材料的披露是无意识和不自觉的。在第二种情况下，说明性材料则是有意识地向一个人或一群听众披露的。在独白中，显然没有要暴露什么的企图，因为旁边并没有人在听着。这样，就可以有一种充分的无拘无束的表露。当只有一个人物展现在读者面前的时候，一般就用独白；当一个人物对另一个人或另一些人为某种行为方式辩护的时候，第二种手法——一个人物的直接陈述——就是特别有用和合情合理的了。在科文的小说《阳光照射》*中，我们可以发现使用这种手法的一个值得研究的例子。虽然有两个人物在场，谈话实际上却是一场独脚戏。

“监狱长倒是面慈心善——特雷尔听到囚犯们交口称赞他是个正直的汉子。

“‘先生，没什么可说的。我寻思，我这么着也是命里注定——可那会儿我真没想杀死她。一听他们说她死了，我真不敢相信。’

“他深深地吸了一口气，又说：‘你知道，我们结婚那会儿，两人爱得疯疯癫癫的，至少我是这么想的。不过那功夫可不大。我寻思，我不总是有活干，总是转转悠悠的，她就数落我，臭骂我，说我不干活儿——我们一直最怕这个。伴嘴，吵架，伴嘴……你可没见过这阵式。这一来我就怕回家了——这全是她的不是。’

“詹姆逊·麦克多纳德变得坐立不安。他感到内疚，好象他应该告诉面前这个男人，他在这件事里有什么份儿。

“特雷尔又接着说：‘后来有一天，我们大吵了一场，她说她不再爱我了。又说她兴许从来就没爱过我。好吧，这我也忍了；可她还唠叨个没完没了。就听她在那儿嚷嚷了。不停嘴地说她不爱我。这么着下去一个男子汉可受不了。’

“‘一天晚上我们又狠狠地干了一架。骂个不停。我有点儿喝多了——她还在那里唠叨着不爱我了。好吧，我猛不丁想到她兴许是爱上了别的什么人，可你知道她说什么，她说我算说对了，她就是爱着别人。’

“‘以后的事就多了。后来我走出了屋子，一礼拜我们没说话。后来又吵开了，又说起了爱的事。她一说过她爱别人，好象就愿意不离嘴了。一个劲儿地说他怎么怎

么比我强……就是这些了，先生——只是有一晚，真是臭透了，我喝多了，揍了她——她就死了。’”

在一场独脚戏就可以包括所有必须让读者知道的有关前面发生的事的说明性材料时，我们通常使用这两种避免概述的手法——角色说的或写的独白和一个人物对其他人物所作的陈述。如果需要传送的信息太多了，还让一个角色来挑这个担子就未免太重了，这是不言而喻的。

你坐火车旅行，如果只是短途车，你就随身带上一篇小说手稿，这只要一个公事包就行了。如果你打算在外面过夜，就得带上梳洗用具和睡衣，而且要用旅行包而不是公事包。这两件东西你都可以自己带着上下火车。如果你发现自己要离家外出一个月，你就会想法搞到一个合用的手提箱；这时你上下火车就要有一个脚伕帮忙了。可是，如果你要作环球旅行，那就需要一个或几个大箱子了，还需要两个人来帮你抬箱子。在向读者展示开端的说明性材料时，也要记住这个道理。如果要说的东西很少，就作者自己来干。如果要说的东西变得多了(比如说超过了两百字)，那就叫上一个帮手。无论何处只要可能，就要舍得让两个人物来传达说明性材料。

一个冗长而不间断的独脚戏很难令人信服。它很可能蜕变为一本正经、装腔作势的书面语，而使人觉不出这是人物在说话。为了打断长篇独白，使之不至于变得单调，插入一些东西就有必要了。如果这些插入成分是作者的话，就不能使人感到合情合理，因为这样很难使它们多样化。它们会显得矫揉造作。这时，最好就不要再费尽心思让一个说话人负如此重任了，可以使用避免概述的第三种手法——在两个人物或更多人物的交谈中传达信息。

第三种手法同第二种手法差别不大，主要不同在于它为性格刻画提供了更为广阔的空间。在说话的人物中间可以形成对比，这有助于表现他们在个性上的不同。取代了独脚戏的是对话，或是两个以上的人物的交谈。这是避免概述的最常用的手法。

由于这种对话的交流涉及到两种力量(两个人物)之间的聚合，它就可以被表现为一段情节、冲突或场面。如果要展现的说明性材料很多，最好就用戏剧性场面，因为冗长不堪的一段情节可能比泛泛的概述好不了多少。用这种交流的手法，你可以把性格刻画同说明性材料结合起来，从而获益匪浅。在插曲中，对话一般主要是由一方进行的，第二个人物插入评论或提出问题，以打断过长的谈话。一个人物对另一个人物回忆往事会显得很自然。用显然出于无心的随口的解释，在描写性格方面会起到特殊的效果，因为能用它来合情合理地指明几乎任何一种性格特征。爱夸口的人大谈其成功，不成功的人评述自己的重大失败，这两者都能透露出重要的事件，有助于我们理解小说目的的戏剧性。在描写一个上了年纪的人物时，缅怀往事是十分有用的，因为怀旧是老年的一个明确的迹象。当然，这是很自然的事，在说明往事时，一个角色可以对另一个角色作出评论，这不仅能明确地表现出他自己的性格，还可以反映出另一个人的性格特征。下面是亚瑟·莫里逊在《暗中进行》这篇小说*中运用这一手法的例子：

"'为什么人们都不让我活啊？'他哭着说。

"'我什么武器也没带。我原来在里特森那儿干活，从小到大，差不多有二十年了。他们来了，命令我们出来，我和其他人就老老实实地一块儿出来了。我可没想丢了

那儿的活不干。老天爷知道，可他们一叫我出来，我跟着就出来了。我刚在这岛上又找了一份活儿，就有四个壮汉子攻击我，把我揍个半死。我不知道这地方被封锁了。人们逮住了里面的两个家伙，他们就说我是拿了罢工津贴的——他们笑了，把我赶走了。这会儿我真快饿死在路上了。偷偷摸摸的……哎哟……可把我整垮了！”

在这样一场独脚戏中，读者很容易找出过去事件的线索。

这种一段情节式的说明也最适用于这种场合，其中一个人物在向一只动物或一个孩子倾诉衷肠。当作者希望表现一个人物曲解了某些行动的时候，这种方法也可以用得上。这是避免独白的一个很聪明的办法：它表明了事实的真象，在这样一场谈话中，人物说出了心里话。为了使彼此行动目的相矛盾的人物显得真实可信，这个办法是有用处的。它不会有独白所具有的短处，又有着独白所有的那种不受限制的长处；因为孩子和动物是不会理解角色话中的含义的，而读者却从中了解了情境。让一个男人或女人同一只狗、一匹马或其它什么动物谈话，比起作者的细致入微的性格分析来，常常是更令人信服的一段性格描写。

不过，如果一段情节式的描写是用来避免乏味的，它就不能太长。

如果为了在小说主要情境还没明朗的时候描述题材，你要在一段情节和冲突之间作出选择，那就最好选用冲突。小说目的一旦被展现给读者，他就意识到了主要叙述问题。他期望随之而来的是冲突。这样才是自然的，一旦小说目的明确了，主角就会投入一系列由此目的而生的冲突中，所有这些冲突都是为了解决和回答主要叙述问题。

但也许你会感到描述这些冲突的时机尚未成熟。你会感到，为了使读者能从这些冲突中得到最大的乐趣，有必要让他们知道在前面发生的事件。你也知道读者在期待着一场冲突或一系列的冲突；可你又相信他还没有准备好，以便从这些冲突中感受到最大的刺激；而在读者意识到小说主角的主要目的以后，这些冲突很自然是应当发生，并在小说主体部分出现的。如果这时你只给读者一段情节，那就象你答应给一个饿肚子的人一大块热嫩腰肉，结果却只给了他一块冷火腿面包。在这种情形下，你应当做的是给他一块牛排。虽然这并不是他期待的嫩腰肉，但也是相差不远的牛排。他不会感到两者之间的差别。如果是在展现了小说目的之后才介绍在前发生的事，你就要给读者一个相差不多的冲突，以代替他所期待的冲突。他盼望有斗争，就给他描写斗争。只有在一场冲突中才能有斗争。在描述一场冲突时，如果不使角色的目的变得明朗起来，你就难以延长这场冲突；而一旦有了目的，交流就变成了场面。

——当有许多说明性材料要加以戏剧化时，就必须在戏剧性场面中表现它们。实际上，无论何时，只要能合情合理地用两个角色来表现说明性材料，最好的描述单元就是戏剧性场面。在决定式小说中情形尤其如此。

在《荫影下》这篇小说里，*就有技巧纯熟地运用这样场面的出色的例子。作者告诉我们，主角——参议员斯托德在生活中达到了这样一个时刻，他必须在两种行动中作出选择，要么回到在山区的那个女人身边，要么不信守自己的诺言。这样一种抉择将意味着什么，作者在以下参议员和他妻子之间的场面中向我们作了清楚的交待。它可能造成的后果使

这一时刻的重要性更为增强了。

综上所述，如果掌握了技巧，你就不必害怕会有概述带来的索然无味。同样清楚的是，你越是能成功地在背景、人物和叙述这三个方面中的一个方面得到收益，也就越可能不自觉地获得其它方面的收益。在一个主要设计用来传达与情境有关的信息的场面里，你也许会发现人物性格在其中的发展，而你并没有朝这个方向做任何努力。可是你为提高写作技巧所作出的任何努力，都必须用以保持读者的兴趣。作为小说家，你掌握了避免概述的各种手法之后，就能很轻松地使读者不感到厌烦。始终不要忘记，“对索然无味是没有回报的”。

希望获得趣味性，应当始终是作者最强烈的愿望。然而，有时作者希望获得趣味性，就忽视了合情合理性。他让角色从一个场面进到另一个场面，却不指明背景的变化；他让角色在一个场面里的反应方式完全不同于他在前面场面中表现出的性格特征，或是还没有什么充分准备就让事件发生了。扫一眼我们在前面用过的图表，你会看到，你的目的是要把读者的感情从普通水平提到一个新的高度。能否使之顺利地持续上升，就要看你作为艺术家能力如何了。对此的回答是，如果路面坡度不大，任何攀登都会是轻松的；短篇小说写作也是如此。渐次变化几乎可以使任何事件的后果都成为合理的。如果在场面中肖迪·弗莱恩对陌生人说他的雄心大志是要买一条拖船，陌生人就马上给他钱去买船，这会让人看了奇怪。如果我们事先得知，肖迪把一艘被人抛弃的坏了的纵帆船驶进了港口，陌生人给他一笔钱作为报酬，这就没什么可奇怪了。

显而易见，为了利用这些不同的手法——独白、陈述、

主角和其他角色之间的交流，一种条件是必不可少的。这就是主角或主角和另一个人物的在场。作为短篇小说作者，你面临的最棘手的问题是，你不得不向读者展示许多说明性材料，而小说中又只有一个人物知道这些材料，这个人物就是主角。可是在我们所考虑的这个背景中，主角的性格特征又不允许他作出任何这样的陈述。也许主角是一个沉默寡言的人，也许是一个爱含糊其词的人，或是他没有任何可以同他进行交谈的人。然而有关事件发生了，读者在能真正理解主要情境的重要性之前，又应当知道这些事件。怎么办呢？为了让读者能完全理解主要情境的重要性，必须向他描述只存在于主角心中的事件。

只有掌握了技巧，你才能使自己摆脱这一困境，并以此使读者免于乏味。你必须了解怎样才能形象地展现角色的思想。一个角色在缅怀往事时，他的思想是由对过去事件的想象构成的。在那一时刻，他忘却了周围的现实。在记忆的屏幕上，以往的事件依次浮现。过去的变成了现在的。角色一时不再意识到时间；因而，他实际上是在看一个实在的、现时的场面。艺术家的任务是，使那个出自过去的场面在读者看来是真实的，就象它在角色心中所呈现的那样。

如果角色看到了自己和他人聚合的图像，你就必须向读者形象地和戏剧性地描写那次聚合和其中的交流。以此手法就避免了概述。通过在一个或几个过去事件的场面中形象而戏剧性地描述角色的思想，你实际上就从概述中得到了一笔财产，而不是一项义务；于是，读者在读到这个在前发生的场面时，就会感到它完全是按照顺叙的方式排列的。虽然它是在早些时候发生的事，却会被描述成好象是后来发生的事。

唯一的不同只在于过渡句或过渡段落，它指明了时间的转变。时间是向后转了，而不是在向前发展。

一般来说，在从一个场面转到另一个和它自然相随的场面时，你是不会感到困难的。因而，从一个场面转向一个在它之前发生的场面，也不应该有困难。如果不用说明性的句子和段落就可以向读者展现场面，在外表上它就不会有什么不同之处。头四个场面步骤是完全相同的，第五个也同样。通常，作者能及时地用一两句话就完成这个转变。比如，你可以用一些这样的话："他看着这熟悉的场景，好象又看到了弟弟的脸，就象在两个星期前那天夜里看到的一样。"然后，你就让这个在前的场面象任何场面一样，按照自然的、有规律的方式自己展开。你再形象地、戏剧性地描述其中的行动。

一旦你学会了识别每个场面的结构成分，在做以上事情的时候，就不会感到困难了。每个场面是由聚合构成的单元，它使角色和某种力量聚在了一起。冲突在场面中出现，它来自一个目的。在冲突后面的是决定性的行动。不管它是以什么顺序被安排在整篇小说里，每个场面应当能够自己成立。如果是用顺叙的方式，在描述时就不会有什么困难。如果在写倒叙场面时遇到了困难，要补救也容易。在写开头的句子时，要使行动好象是按顺叙的方式向前发展的，然后再把用词的将来时变成过去时。根据一个作者能否轻松自然地回头写一个在前发生的场面，你几乎总是能判断出他的经验和能力。

在《圆滑的诡计》这篇小说里，威廉姆斯一开头就描写主角在一天夜里进了一家乡村百货店。为了了解这一情境的重要性，就有必要告诉读者在前面发生的事。威廉姆斯先生及

时地用一句话转回到那天早上，给了这个情境以一段情节的场面，这就是一个角色打算从另一个角色那里得到情报；它又逐渐发展成为一个戏剧性场面的场面目的——劝另一个人卖给他一些苹果。你可以分析一下从威廉姆斯先生的小说里摘取的这个片断，视之为在一个一段情节的场面后面跟随了一个戏剧性场面；或者你可以说它是一个戏剧性场面，其中的目的（想知道雷是否见到了驼鹿）是对真正场面目的（劝雷卖给他一些苹果）的介绍性材料。值得注意的是，虽然场面目的是克莱门斯的，着眼点却是雷的。不过，我特别要你注意的是这段话"在这个不寻常的早晨"，这就是在时间上的倒叙，以便给读者信息。

> 在这个不寻常的早晨，苹果收购商瓦特·克莱门斯驱车来到雷的家门前，想要见他；年轻人出来到了门前庭院里。克莱门斯问他：
>
> "我开车来的时候，你见到那头老公驼鹿到果园里去了吗？"
>
> 雷摇摇头。"我在小棚里呢。"他抱歉地说，转过身去。"这会儿它在哪呢？"
>
> "我一露面就跑掉了。"克莱门斯解释说。"想想看，一头老黑鹿，嘿，真是个奇景呢！"他又加上一句，声调中象是涂了蜜。
>
> 雷因失去机会十分懊悔。这头人们叫它"老黑家伙"的大公鹿，过去在一年中人们也就能瞧见它三、四回，能看上它一眼一直是件大事。它身材硕大，浑身颜色简直是一团漆黑，那对伸展开的角大得叫人难以置信。那些遇到过这个大家伙的人都这么说。

"真想见到它。"雷承认道，一副若有所思的样子。"可我没碰上这机会。"

克莱门斯点点头，转到正题。"你算计今年能收多少苹果?"他问道，又扫了一眼在房子北面坡地上的那片果园。

"我还没估摸呢。"雷告诉他说。

"每棵树我给你三块钱，"克莱门斯说："我自己摘。别太在意，要把它们做成罐头。你准备桶。"

"桶要六毛五，"雷温和地坚持说："不能比这少。"

"我给你四毛五，"克莱门斯还价说："只能少不能多。"

"那你最好自己准备桶。"雷对他说。克莱门斯拿不定主意，就建议先到果园里去看看收成。

十五分钟后，在往回走的路上，克莱门斯沉思地说："雷，去年我从你这摘的那桶吃的苹果，是打哪儿弄来的?我宁愿要它们，也不要麦克因塔施的。"

雷回答得很痛快："是树林里一棵野树上的。我们总要自己留一两桶。"

"它今年也结果了，对吗?"克莱门斯问道；雷点点头。

"我估摸有四分之三桶吧。"他回答说。

"它们是我见过的最好吃的苹果。"克莱门斯想让雷相信这一点。不一会儿，把生意敲定了，这个男人就开车走了。雷每棵树可拿到三美元，克莱门斯负责摘苹果和准备桶；雷要帮助摘采，还要送给克莱门斯个人一桶野苹果。

在仔细研究一些短篇小说后，成功的小说里的细致手法

会给你留下越来越深的印象。几乎无一例外，你会在其中发现两件引人注目的事。其一，趣味性总是通过戏剧化而加以提高。其二，合情合理是在渐次变化中获得的。

在这里说上一两句有关利用巧合的话是有必要的。在规定一个目的的时候，你可以如己所愿利用巧合。巧合就是命运。小说就是一个人同命运作斗争的故事。可是，你千万不要用巧合来解决问题。现代短篇小说是用角色来解决问题，而不是用命运。记住，让读者知道一个问题决定着什么，就能使任何问题在读者看来都是有意思的。这就意味着在小说开端部分必须给读者尽可能多的说明性材料，前提是不要使他感到厌烦。正是为了让你看到怎样在小说开端部分写进大量的说明性材料，同时又避免使读者感到厌烦，我才要求你要十分认真地研究这一章里提出的原则。

你研究的最后结果应当如下：

（1）给读者以每一个必要的信息。

（2）用戏剧的形式表现信息。

（3）在传达信息时要造成两个人的冲突，使之具有戏剧性。

（4）如果合情合理要求有一种一段情节的描述，就从其第五步骤中引出戏剧性来。

（5）训练把概述的信息变为戏剧性的交流。

（6）训练改变场面的开端，使次序由顺叙变为倒叙。

# 十七、小说主体部分的构思和描述

冒重复罗嗦之嫌，我再说一遍，小说是由背景、人物和危局构成的，它们被安排进一个格局或情节之中。

读了无数篇短篇小说的手稿后，经验告诉我，一般胸怀大志的作者的进步可以十分准确地用图表表示出来。他先是学习用一种令人满意的方式往小说背景里充实细节，然后再学习（虽然不那么轻松和迅速）在人物中间作出区分，赋予他们生命和个性。但是，要学会恰当地组织小说的危局，他就要花费更长的时间。这对作者是真正的检验。这里需要的是实践——耐心和专心。成功来自长期的艰苦努力。象所有训练一样，它并不是令人愉快的；但值得庆幸的是，正因为它是训练，是机械的，人们才能掌握它。我们已经看到，对我们称之为开端的小说的那一部分的组织和写作是可以学会的，只要我们知道了需要做些什么。这是一个安排有关背景、人物和危局的题材，使之进入情节的问题。在开端部分你考虑的危局是主要情境。这种主要情境（要去完成或决定的事情）是一个叙述危局。除了叙述危局以外，还有戏剧性的危局。在开端部分，每当要完成的事情牵涉到对于克服困难、战胜或除掉敌人和避开即将降临的灾难的冲突的预示时，就有了戏剧性的危局。

在描述开端时（同构思开端相对），问题是要在不同的结构单元中作出选择，题材就要安排在其中。这主要是要决定，是在一场交流中提出所有关于冲突的悬念呢，还是用几场交流。如果选用一场交流，它就很可能是一个戏剧性的场面。场面结束时，读者将知道这个场面对角色的影响是规定他提出一个目的，这就成了主要叙述目的，并给了整个小说以叙述的统一。这是理想的选择。在场面的头四个步骤里，你让读者知道了所有关于冲突的预示。然后，在场面第五步骤（通常是角色对这个场面里发生的事的反思），你告诉了读者小说的主要叙述问题。

如果总可以用这种单一的场面叙述，在写作开端时就不会有什么特殊的问题。然而，事情并非总是如此。一般来说，场面是两个人物之间的一场交流。而小说中所涉及的事物在一个场面中经常是难以合情合理地表现清楚的。如果硬是压缩在一个场面里，那就要用概述——这是传达信息时最会使小说减色的形式。每当开端部分包括不止一场交流时，其中之一就用来提出主角的主要目的，其余的每场交流各提出一个关于冲突的悬念。可能有三种这样的有关冲突的悬念，它们必须包括：有关克服困难的冲突的悬念，有关战胜敌手的冲突的悬念，和有关避开一场即将降临的灾难的冲突的悬念。开端部分的交流是一些描述单元；危局则是一些情节单位，它们或是戏剧性的，或是叙述性的。换句话说，场面的头四个步骤与描述有关。（步骤一：聚合。步骤二：角色在那个场面中的目的。步骤三：角色与另一种力量之间的交流，那种力量反对角色在场面中的目的。步骤四：场面最后行动，读者据此得知场面目的是实现了还是放弃了。）第五步骤则涉及到构思。

谈到构思短篇小说主体部分所涉及到的技巧问题，我们必须记住，小说主体部分是由戏剧性场面构成的，而在每个这样场面的结尾处，都有一个情节危局，这就是第五步骤。这个危局既可以是叙述性的，又可以是戏剧性的。在主体部分同在开端部分一样，第五步骤是情节步骤。于是，短篇小说主体部分的构思就可以被压缩为两个过程：一、计划戏剧性的场面；二、确保这些戏剧性场面的第五步骤能在角色的主要目的中形成一个危局，或是说小说主要叙述问题的一个危局。只有用这种方式，你才能获得完全的情节统一。

让我们分别考虑这两个过程，先研究设计戏剧性场面这一过程。在其最简单的形式里，这个过程利用在开端提出的每一个有关冲突的悬念，发展在开端部分提出的有关困难的悬念，你描写的角色在努力克服这些困难。这就形成了主体部分的第一个场面。这种努力的结果（也就是场面的第五步骤）是一次失败，这就形成了对角色主要目的的一个阻碍的因素。随后，作者又发展了包含在开端部分里的又一个有关冲突的悬念——关于战胜危险的敌手的冲突的悬念。同样，这个场面的第五步骤又形成了一次失败或一个阻碍因素。可以有两个这样的场面，其中之一是一场口头的冲突，另一场是动手的冲突，每一场的结果都是一次失败，对小说主要叙述目的形成了一个阻碍的转折点。这些失败积累起来，就使主角面对着迫近的灾难。主体部分最后的场面将是角色试图避开这场灾难；对灾难的悬念是在开端部分提出的。用这种方法形成的开端部分戏剧性危局的有关冲突的悬念，被发展成为主体部分的场面。当一个作者说他小说的开端是好的，但在主体部分没能保持住兴趣时，他通常就错误地企图通过

笨拙地修补主体部分的场面来补救这一缺陷。而如果他了解构思的话，他就会首先查明自己是不是真有一个有力的开端。

经常有这种情况，一篇小说开头很好，后来却逐渐不行了；这是因为小说目的不能通过规定在小说主体部分发生的一系列有趣的冲突，来帮助小说的自然发展。那些在展开时就失去了趣味的小说，常常是因为其中描写的冲突并不是对开端部分有关冲突的悬念的不可避免的具体化。或是根本没有对于冲突的预示，开端的趣味不是在于情节，而是在于场面，在这种情况下，无论你怎样修补主体部分场面，对情节发展也不会有丝毫作用。麻烦实际上是在开端部分造成的。如果你不准备写出冲突，就不要预示它。否则，就是在哄骗读者，他会因为受到愚弄而愤恨不已。你象是有特许权的人在摆杂耍摊，当时吃人鲨鱼正在那里引起了大恐慌。你在帐篷外面的招牌上用大字写着："请进来观赏吃人鲨鱼"。来访者进了帐篷，却发现一个人在没精打采地吃着煎鱼，却诡称是鲨鱼。在小说里你可不能这么做。如果你预示将有刺激性的场面，那就必须提供它。你可以用两种方式这样做：或是通过发展冲突，或是通过大肆渲染危局。有一个人们经常讲起的轶事，说是有一只胆小的耗子，它喝了许多它以为是水的东西，结果发现原来是杜松子酒。酒的劲头很大，原来那么胆小的耗子竟从洞里钻了出来，还态度强硬地提出了挑战："把那只该死的猫给带来！"在发展小说主体部分的场面时，你的任务就是"把那只该死的猫给带来"，或者更准确地说，是写和那只猫的冲突。

有的小说不利于有关冲突的悬念的各自发展，因为在其中，所有悬念都集中在了一个人物身上。约翰·马光德写的

小说《一劳永逸》* 就是这样的例子。在莱缪尔·高文这个人物身上，集中了所有与吉登·西格斯比的目的有关的悬念。在单独同莱缪尔的那场聚合中，吉登被带到了灾难的边缘。这个场面的第五步骤是他和朋友的谈话，他从中得知自己正面临灾难。通过压缩作为场面结果的危局，情节趣味也被压缩了。

有一种相当严厉和轻侮人的挑战，那是一个人在认为自己已经把对手置于绝境后才大声发出的。对这种挑战，"你是不能一笑置之的"。这是所有观察小说角色的人在主体部分每个场面结尾处应持的态度。在每个场面的第五步骤，应当表现角色"在逆境中"。

你会记得，在讨论构思短篇小说的方法时我们发现，一旦引进主要叙述问题，读者的兴趣就被抓住了；即便结局事先可以猜出，主要叙述问题实际上也是在小说结尾处才得到回答。这个主要叙述问题从头到尾在小说里不断出现，给了小说以统一性和效果的专一。这样，通过使小说的每个场面成为主人公实现自己目的的一次努力，你就在整个主体部分保持了趣味。正是为了发展这个主要叙述问题，你才写了主体部分。

在主体部分需要做些什么呢？了解了这一点，再知道这样做的最好的办法（这已在前面几讲里学到了），问题就简单多了。你必须发展主角对困难、敌人和灾难进行的斗争，对这些斗争你已在小说开端部分作了暗示。在学习构思时你发现，要发展斗争，就必须经过一系列场面，在每个场面里你又引进了一个新的和即刻的场面目的，从中又生出了一个次要叙述问题。这个次要的场面目的，加上它的说明性材料，就

构成了场面的开端。在这个场面的主体部分，通过描述在场面中促进的和阻碍的次要危局相互间微妙的交流，你就抓住了读者的兴趣。场面中的危局是由主人公的行动造成的，或是其他人物对主人公的行动的反应；主人公在试图回答主要叙述问题，解决主要叙述问题，或是使自己从主要困境中脱身。不过，危局或情节只是你要加以混合的三种成分之一，你会发现场面和整篇小说一样，是由背景、人物和危局构成的，它们结合起来会造成一种合人心意的效果。

主体部分对场面的要求，和整篇小说对场面的要求在实质上是一样的。主体部分的特征在于，主人公遇到了各种敌对力量，或至少是其中之一，冲突接着就发生了。在这场冲突中，场面里有促进的和阻碍的次要危局的微妙的交流。作为交流的结果，读者处在悬念中，不得不本能地问自己："下面该发生什么了？"或是"他究竟怎样才能克服那个障碍呢？"在每个场面完成时有一个最后的行动，它对在场面开头部分提出的次要叙述问题作出了明确的回答；它告诉读者，主角在场面冲突中或是成功，或是失败了。如果这个成功有助于主要叙述问题的解决，其结果就是小说主要叙述问题的一场危局，是重要的促进危局。如果结局是平局或是失败，拖延了对主要叙述问题的成功的解决，它就是主要叙述问题的阻碍因素。只有主角或他的助手的胜利才是主要叙述问题的促进因素；失败是阻碍因素，平局也是阻碍因素；因为平局对于次要的场面叙述问题是一种否定的回答。它表现了障碍仍未克服。小说主体部分的场面是没有定数的。当然，其数量要依主角遇到的障碍物或敌对力量的数目而定。

在整个主体部分中，当小说行动展开时，前面提出的主

要叙述问题的结局仍是未知数。它可能是惨败，可能是全胜，还可能是平局。在未知数没有解开之前，趣味是悬念的趣味。所有事件必须是主要用于推动行动的进展。在每个场面里必须有促进行动和阻碍行动的微妙的交流。没有这两种行动，就不会有冲突。于是，冲突就是首要的要求。我们永远不要忽略这一点。自然，为了有冲突，就必须有冲突的因素；这些因素必须以这样的方式展开冲突，其结果形成了主要情节中的一个危局，它或是重要的促进因素，或是重要的阻碍因素。以这种方式，趣味会渐次增加。始终不忘这些要求，写作小说主体部分就会简单多了。在每个场面中，要采取的只有四个简单的步骤。首先要提出角色的即刻目的，引进对于了解这个目的来说是必要的说明性材料，并展现一个场面叙述问题。其次是使敌对的力量相聚合。虽然时序有时可能不同，你最好还是在不同力量相聚之前就引进目的，这样你就可以马上有一个场面叙述问题来起作用。第三步骤是表现这些力量的冲突。第四步骤是表现冲突的结果，使之成为对场面叙述问题的回答。你还要在第五步骤中告诉读者，对于主要叙述问题来说，它是促进因素还是阻碍因素。如果它是重要的促进因素，对主要叙述问题的结局的兴趣就会马上低落，除非很快又出现了重要的阻碍因素(主角的一次失败)，或是出现了重要的戏剧性的阻碍因素，这就是对冲突的预示；这种冲突或是要克服困难，或是要除掉敌手，或是要避开迫近的灾难。

在主体部分的第一个场面里，一般是引进主人公解决问题的一次努力，或是要使自己从困境中摆脱出来，或是回答开端部分提出的主要叙述问题。通常，这种努力的结果是失败或挫折；这将形成对在开端部分提出的主要叙述问题的篇

一次重要的阻碍危局。这很少有例外。如果第一次努力的结果是成功的，其产生的危局对小说叙述问题来说就会是促进因素。在它之后应当立即跟上戏剧性的阻碍因素或是对于冲突或灾难的预示。在这种情形下，下一个场面的情境一般就要引进其他角色的努力，他们要阻止主人公实现自己的目的；或者描写主角的努力遇到了障碍，他又没能克服它。这就是说，一般情况下，如果主体部分第一个场面结尾的重要危局是一种促进因素，那就不仅需要戏剧性的阻碍因素来恢复悬念，主体部分下一个场面结尾处的重要危局还应当是对主要叙述问题的阻碍因素。同样，一般情况下，促进因素应是主角行动的结果，或是主角驱使某种力量行动的结果。阻碍因素则一般是同主角对立的人物或力量行动的结果。

记住，在写作主体部分时，你的任务和剧作家的是一样的——表现在行动中的人物，获得戏剧性。在开端部分，你已经引进了人物，说明了他们的身份，在他们中间作出了区别，并暗示给读者他们以后可能采取的行动。这就是在开端部分需要你为他们做的一切。在构成了主体部分的场面中，你充实进了背景以及人物外貌和行动的细节，以使读者能清楚地看到它们；不这样做，就不能收到充分的效果。自然，你要把每个场面的说明性材料压缩到最小限度。如果你是明智的，就会把大部分说明性材料放在小说开端部分；这样，你就可以把自己所需要的一切篇幅用于每个场面的行动。这就是写作小说主体部分场面的方法。有两个东西你是必须有的——在交流中的冲突和明确标出的作为结果的阻碍的危局，它或是叙述性的，或是戏剧性的。

不要忘记，主体部分的趣味可以来自交流，或是来自对

主要叙述问题的阻碍的危局。前者是场面趣味，后者是情节趣味。场面趣味来自读者对不同力量之间的冲突的关心，因为他同情主人公或他的目的。这些力量将是：

(1) 主角身上某种性格特征，它与主角的主要目的有矛盾。(见«窗户里的脸»)

在预见困难方面她是头脑清醒的，这应该阻止她抱有这个企图。

(2) 某种自然力量，或环境中的某种条件。(见理查德·哈丁·戴维斯的小说«东河的痴情郎»*)

与主角敌对的力量也可以是动物王国的某个成员，或者是人。冲突可以是口头上的，象在阿加门农的房子里，在莱缪尔·高文和吉登·西格斯比之间发生的场面那样。(«一劳永逸»)冲突也可以先是动口，后来却动开了手，象在考拉·麦克布里奇和哈泼·拉加姆之间发生的场面一样。*还可以是同野兽进行的冲突，如下面这个场面：

(摘自小撒缪尔·司考威尔写的小说«标志树»*)

> 两个敌手互相瞪着对方。莱德谋足全身气力喊人帮忙，却听不到回答。营地旁的溪流在哗哗作响，把所有声音都盖住了。男人心里很清楚，他还能逃掉，两条狗可以抵挡一阵那头熊。可同样清楚的是，如果他这样做了，那在他能赶回来帮助这些狗之前，其中的一条，或是两条全都会给杀死。它们的性子已经被自己身上的伤口给激起来了，已经不可能把它们从熊身旁招呼回来。如果他离开了它们，狡猾的灰熊就会把它们引到自己的掌下，置它们于死地。
>
> 莱德低头看看那两只气喘吁吁，浑身血迹斑斑的狗，

它们不顾死活救了他的命。在抬头盯着他的时候，它们神情中是绝对的信任，眼神里是对他的一片忠心。他下了决心，要斗到底，一决雌雄。他不能自己溜掉，却丢下它们被熊杀死；这就象不能抛弃经过考验的可靠的同志一样。

于是，残酷无情、难得一见的一场搏斗展开了。男人不再喊叫，狗不再狂吠，熊也一声不响了。……

在熊忙于攻击两条狗的时候，男人一次又一次地把那短短的、不起什么作用的刀捅进面前灰熊的黑乎乎的躯体中去，一直刺到只剩刀柄为止。数不清多少次了，每次那头发狂的熊总要大吼一声转过身来，跳起来爬过隔开它和男人的大圆木；只是两条狗的牙齿在撕扯着它的肉，使它耐熬不住，只得又转回身去挣脱它们。来来往往，一圈又一圈，一片忙乱，一片气喘，双方斗个不停。最后在莱德看来，好象整个世界都缩小消失了，只剩下那片踩平了的草地，一块狭小的空间。他象是透过一层红色薄雾看到了那头熊闪亮的眼睛，诺德那双喷火的褐色眼睛，和亚德燃烧的双目中射出的淡色的火苗。

有很长时间，那头熊占了上风。它好象有着无穷的气力和忍受力，视刀戳如针扎。这头黑兽突然又改变了策略，它假装向远一点儿的那条狗打去，当莱德几乎是出于自动而倾身用刀捅它时，它就用它庞大身躯的全部力量向他猛击过来。万幸的是，那头熊下手稍稍快了点儿，一掌落在离那人将将一英寸的地方。即便如此，熊的一只弯曲的利爪还是刺穿了他的拇指，打掉了他手中的刀，使他在以后的搏斗中再也用不上右手了。

他手无寸铁，趔趄着朝后退去，两条狗又猛扑向

熊，使它不能趁势行凶。对莱德来说幸运的是，飞出去的刀子打在他身后的灌木丛上，几乎就落在了脚边。他不失时机找到了刀，用它救了诺德一条命。那头熊出其不意地一击，打得那条格陵兰狗飞了起来。莱德探过身去用左手又给了熊一刀，插在偏离原来刀口的地方。熊爬过大圆木追了上来。这一刀虽然看上去软弱无力不起作用，却象是给了熊以最厉害的伤害。它猛地扭过身来，向莱德扑去。搏斗开始以来，它第一次发出了深沉的怒吼声。在这头巨兽跳起来追那男人时，诺德摇摇晃晃地立起来，又向它冲去。不过那条爱斯基摩种狗先扑到了熊身上，用牙狠撕着它的肉，咬得它转身狂暴地向狗扑去。

年轻的牛仔向前挣着，他感到了一种奇怪的麻木，一片黑云似乎正慢慢地在头脑中聚集，这是由于失血和长时间的紧张战斗而来的。

他又拼命挣扎着过了大圆木。黑云包围着他，只有一个念头在他渐渐消失的意识中喧嚷着——再给熊最后一下子。他尽力探出身去，把刀戳在熊的左前肩几乎和上次一样的地方，又把失去活动能力的右手按到左手上，用尽剩下的一点儿气力把刀尖、刀身和刀把一直捅到熊身体里看不见的地方为止。然后，他用了最后的努力抽回身来，倒在圆木边上。圆木挡在他和熊之间。

这微不足道的障碍物及时保护了他。那最后一刀象是捅开了一个泉眼，熊跳离地面，直扑在圆木上。它那狂暴的爪子在牛仔身体上方不到一英尺的地方晃动着。巨兽的眼睛已经失去了光泽，可它伸开的爪子还在够着下面那个男人。但就在这样做的时候，它象垂死的人一

样呻吟了一声，翻身死去。它的心脏被那人最后一刀给刺穿了。

黑云吞没了莱德，他昏了过去，直到诺德舔他的脸把他弄醒。

你会看到，主要是因为场面趣味，那些小说才引起了你的兴趣。冲突越紧张，场面趣味也就越强。主要叙述问题越是重要，情节趣味就越强。小说人物越是接近灾难，戏剧性的情节趣味就越强。因此，在选择障碍物时，你要尽可能使它们难以克服。这会为你带来情节趣味。从小说作者的观点看，最理想的障碍物是那种看来无法克服的障碍物。

为了在小说场面中造成场面趣味，应选择那些到了一起自然会发生冲突的对手，然后就表现冲突。对人物不要太心软，让他们彼此斗起来。

为了情节趣味，要让他们陷入困境。下面是一个让人物陷入困境的极好的例子。那个男人发现自己陷在山腰的一个洞里，向一面可以逃出去，而其它三面却是无穷尽的黑洞。

(摘自罗伯特·莱门写的小说《在竹陷阱里》)

他急忙跳了起来。想到自己能摸索着爬出去，他头脑便清醒起来，扭伤的身体里也灌注了新的生命力。他伸手去摸腰带上刀鞘里的刀，这是他拥有的唯一可以用来挖掘的工具。他握着刀站在那里，一个念头闪过心里，脸上热切的表情全被驱散了。

"从哪下手呢?"他咕噜着，"哪面是西边?"

他无助地四处打量着把他囚禁在其中的监狱。不知在何处，右边，左边，前面，或后面，那里的土层或岩石相对会薄一些，只不过象层壳一样把他和自由，和广阔

的蓝天分隔开来。如果能发现这一点，找到下坡的那一面，他就可以用上几个小时挖通到外面去。如果找不到这一点，从错误的一边开始了，他就会向更深的山里挖去，白白浪费气力和宝贵的时间。在这两个极端——使心里感到温暖的正确和令人绝望的错误——中，他再也没有丝毫的选择余地。不过，还有一条路——他的指北针！怎么原来就蠢得没想到它呢？这是所能有的最可靠的根据了，现在没问题了。他在外衣口袋里乱摸一气，拿出了那个家伙。这是一件手表一样的东西，装在沉甸甸的镀镍盒子里。他第一眼看到的就是在摔碎的玻璃蒙子下面，指针已经弯了；他摔下来时，把指针撞得曲曲扭扭的，全毁了。

麦瑟的脸色变得冷冰冰的，他用手翻弄着这个破东西，带着一种残酷的冷嘲非要证明它已毫无用处。

"瞧呀，瞧！"他声音带着苦味说："你对我来说差不多象是一块奶酪了，是吧？还是说一块铅吧，奶酪还能吃呢。"

不要忘记，有关真实的印象是重要的。不能让读者在中间停下来问一些有关细节的问题。要使场面形象化。要强调印象，插入印象。

在谈话过程中的神态、姿势、手势和声调——都是细微的举动。最好总是在说话前插入这些。如：

"莱德脸红了，说：'先生，对不起，'"而不要"'对不起，先生。'莱德说，脸红了。"

如果你这样说，读者就更容易想象出所发生的事：

"莱德性情暴躁，这从他脸色上看得出来。他一时冲动，

握起拳头，向玛斯特斯扑去。'胡说！'他喊道。"

这就比下面这样写要好些：

"'胡说，'莱德性情暴躁，这从他脸色上看得出来。他一时冲动，握起拳头，向玛斯特斯扑去。"

有一点是没问题的。只要小说人物的话中没有表现出说话者的变换或是场面里有一个新来的人参加了谈话，你就应说明这一点。

如果情节要求你必须用一段情节而不是场面，或是因为这样做更好，你就一定要在一段情节后面跟上一个戏剧性的或叙述性的阻碍因素。

如果在场面的结尾处描述了对主要叙述问题的促进因素，那在它之后就应当马上有戏剧性的阻碍因素。如，在《窗户里的脸》*这篇小说里，先描写考拉·麦克布里奇克服了第一个障碍——冰雪覆盖的荒原，但马上又出现了对于冲突和灾难的戏剧性的预示，那就是一个戏剧性的阻碍因素。

在构思和描述小说主体部分的场面时，要记住趣味是在冲突或斗争中，是出于对最后结局心里没底。一个事物的有趣程度，是看它决定着什么。期刊编辑部因为你的小说缺乏小说趣味而决定退稿时，他们的意思不外是这两种中的一种：首先，就构思来说，明确的阻碍危局（不论是叙述性的还是戏剧性的）太少，或是其表现得不够明确；要不就是其中有些不必要的场面。其次，就场面描述来说，读者感到冲突描写得不充分。

记住，每一篇值得动笔的小说都是有关人物的小说。人物的个性使小说变得有吸引力。让性格决定事件，不要让事件决定性格。还要记住，小说主体部分场面的构思实际上就

是计划场面。在这些场面中，主人公同其他人物展开冲突，形成了对主要叙述问题的阻碍因素。

有这样一篇小说。它写的是夜总会的一个姑娘。与她相对立的是另一个女人，她的基本性格特征是，为了达到自己的目的，她什么事情都做得出来。作者写的阻碍因素是那个姑娘要被夺去成为舞女的机会。作者让那个作为对手的女人到经理那里告状。经理驳回了她，那个姑娘占了上风。这里的错误在于，那个女人的性格特征被忽视了。应当让她去哄骗经理——要知道她的基本性格特征是为了达到目的不惜一切——，这样，不仅她的性格特征保持了一致，还对主人公的目的形成了一个阻碍因素。

不要使小说行动的节奏慢下来。一旦开始写主体部分场面，就要始终让冲突在进行中。在世界大战期间，马歇尔·福克统帅全部盟军，他发现一种奇怪的情况：出于双方的默许，在战线的某些地段几乎没有战斗。这些防区被称为"静线"。他马上发布一道命令："不许再有静线。"当你让小说人物进入主体部分时，就应当给他们这样的命令。

我曾经提到，每个场面的冲突将是在角色和自己身上某种内在力量之间进行，或是在角色和自然界或环境中的某种力量之间进行。然而，最为常见的是，场面将是在两个人之间的，而且大部分交流将是口头上的冲突。但我想让你记住的是，每篇小说都是围绕一个大场面写成的。这个大场面通常是小说最后的场面。它是非同一般的最后努力，是人物面对灾难时的最后的英勇斗争。因此我们可以这样说：小说开端部分预示了冲突。在主体部分，这些冲突出现了；而在戏剧性很强的小说里，常常变成了这样，主人公面前一片黑

暗，唯一可能的结局看来就是灾难。正是在这样的时刻，你才开始写大场面。在这个大场面中，主角集中全力（不管是精神上的还是物质上的），用超人的努力避开了灾难，反败为胜。因此，在完成式小说里，主体部分是一系列交流，每次结果都是对主要叙述目的的一个阻碍因素，以致最终到达了一个黑暗的时刻。在这之后出现了大场面。如果你在开端部分作了合情合理的描述，我们就会知道，主角有能力或有办法造成这种结局。在大场面结束时主角是成功还是失败，那要看你对事件的看法。但这与小说主体部分无关。这是结尾部分所涉及到的。对此我们将在下一讲中探讨。

# 十八、小说结尾的构思和描述

现代短篇小说开端、主体和结尾这三大部分唯一的根本不同之处，是在其各自的功能。每一部分的功能都是十分明确的。结尾部分的主要功能是，向读者描述整篇小说的最后行动，它表现主角(或是主角驱使的某种力量)明确回答了主要叙述问题。这一问题是小说开端部分描述过的主要情境在读者心中提出的。读者读过小说结尾以后，读小说主体部分时心中所有的那种没把握的感觉就消除了；一切斗争的最终结局不再是悬念；所有预示过的冲突都已发生；主角已经遇到了敌对力量，并同他们展开过冲突。

结尾部分可以包括(虽然并非总是如此)最后行动的一场余波。这个余波在整个小说里的作用，恰好就象第五步骤在小说场面里的作用。事实上，它就是整篇小说的第五步骤。从结构上讲，小说和场面有着相同的框架，就象婴儿和成人在骨架上大同小异一样。场面同小说的关系，就好比房间同整幢房子的关系。实际上，建筑物和小说在结构上的这种相似是十分确实的。也许，一篇短篇小说最象那种建筑物——巴纳姆和贝莉早期的巡回演出就是在那里进行的，他们在这幢建筑物的不同房间里安排了不同的吸引人的东西，每扇门上还挂了招牌；这样，人们就可能受到这样一块招牌的诱惑而走

进一个房间——招牌上写着“由此通往盛大的驯猴表演厅”。他们看过了驯猴，接着又被另一块招牌迷住了，“由此通向名副其实的非洲大象厅”；他们于是向下一个房间走去。一切都很美满。只有一件事除外，人们看过了所有这些迷人的玩艺儿后，却找不到出去的路了；这样，新的观众也进不来了。终于，一个脑瓜灵活的人想出了一个点子。在建筑物的后端，他让人凿成了通向外面小巷子的门，这门看来同其它的门别无二致。他又在门上挂了一块牌子，“由此通向真正的出路”。他的点子奏效了。

在小说最后的场面里，应当让读者的好奇心象在其它场面里一样强烈；但到场面结束时，却要让读者发现自己已置身于小说之外了。

如果没有余波——小说的第五步骤，这一切就会是很简单的。作者应当为读者打断所有松散的结尾。他还期望能从小说中引出他所希望有的每一种意义来。这种意义可以是道德方面的，也可以是讽刺的。它可以是针对小说人物的，也可以是具有普遍意义的。它可以象《警察和赞美诗》*里苏贝的情形那样，虽然苏贝干成了自己着手去做的事情，但当成功给他的努力以酬报时，他却并不想要它了。它还可以同克里姆先生的情形一样。*小说结束时，克里姆先生最终放弃了他的努力，他也不再认为摆脱律子传有多么重要了。这两种情形都具有讽刺意义，它们对于最初的情境实际上是一种逆转。

在《备件》*里，有着一种普遍的道德意义，读者应当从小说的事件中发现它。这是旧小说中的老式的道德说教，是一种应当从对发生的事情的考虑中汲取的教训，西布丽莉不得不

说：

> “你和我知道得一样清楚，一个人能把没有父母的文迪克斯一路从洛杉矶带到圣路易斯来，要想除掉生活中其它障碍物，在他来说就不会有什么困难的。”

在《杰克·波尔顿551》里，格拉海姆上校在开端部分说：“我是按照一个人的见解来行事的；那个人直截了当地说，他要去掉任何他觉得不顺眼的名声。他为这个可真出了名。”到了小说后面，在结尾的段落里，他又对先前和他谈过话的上尉说：“还记得我对你说过的那个人的见解吗？”这就是读者应当从事件中汲取的道德意义或教训。

在乔治·沃茨写的《沉沦》里，"结尾部分的讽刺意义是，由于拒绝喝酒，杰宋·特威里格实际上就杀死了杰克·芬奇；因为杰克·芬奇是一种泛指的称号，用来称呼那些照弗里斯科·布迪的话来说是“一钱不值”的人。正是杰宋·特威里格自己身上的杰克·芬奇在要酒喝，杰宋拒绝了他，也就是杀死了他。在这种情形下，意义和最后行动的结合就造成了一种特殊的效果。读者的感觉就好比他以为是通向另一个展览室的门，却突然发现原来是“真正的出路”的门口。

在约翰·马光德写的《一劳永逸》中，"意义是具有普遍性的：一个人一朝是傻瓜，就永远是傻瓜；如果想要那样一个人服从你的意志，就必须用一个适用于傻瓜的诱饵来接近他。

在帕利写的小说《窗户里的脸》中，"讽刺意义在于，被哈泼·拉加姆这个凶犯认为是他杀死的马特·威利的鬼魂的东西，实际上却是一种很容易解释的自然现象。

> “在窗外雪地上，他们偶尔发现了一头黑豪猪，差不多有人头大小。它闻到了小屋里食物的香味，就爬上

了窗台。这种小动物在青山一带到处都是。按照这类动物的习惯，一气向它身上射进十五发子弹，才能使它松开抓攥着的东西。

"即便死了，它的硬刺还是耸起的。令人不可思议的是，这简直就象是马特•威利那种向后梳上去的头发的复制品。"

在这种小说的第五步骤(余波)里，可以包括不涉及任何意义的材料。«窗户里的脸»就是一个例子。小说的这一部分——其中描写夏利夫·克拉姆皮特进了邮局，收到了信和作为酬金的支票——就是余波：它与意义并没有什么特别的关系，而只是借此让夏立夫来现身说法，说这些事件是上天的奇迹之一。

在开端部分有两种表现说明性材料和情境的手法——顺叙或倒叙，在结尾部分也有两种描述最后行动的手法。«西部材料»和«幸福岛»说明了一种手法，其中没有余波。在这种类型的小说里，读者知道了最后交流的最后行动，也就了解了整个小说。这种类型的结尾被称为"包括的结尾"，其中有一个大场面。

另一方面，在«杰克·波尔顿551»中，在杰克·波尔顿扔了炸弹，让军官记下了他的名字后，故事本身就结束了。余波是上校和上尉之间的一段插曲，读者从中知道了结局。

在«一劳永逸»里，余波是吉登·西格斯比和他妻子之间的场面，他妻子在其中力图使他注意到，他以为莱缪尔·高文不是一个精明的生意人是错了。

«杰克·波尔顿551»和«一劳永逸»的结尾是"附加的结尾"的例子。

包括的结尾和附加的结尾之间的不同是在于：通常在完成式小说里，主角要着手实现某个目的。在这样做的时候，他与某种力量或某种事态发生了冲突，它们在他成功的道路上设置了障碍。最终他达到了这样一点，实现看来就在眼前。在有着包括的结尾的小说里，主角又作出另一次努力，这种努力被展现给读者。例如，在鲍沃的小说《西部材料》里，读者看到那个女人挪住了丈夫。这是一个大场面。

另一方面，在有着附加的结尾的小说里，读者却见不到角色作出的努力。在《一劳永逸》中，我们知道吉登·西格斯比还给了棠缪尔·高文那一万美元。但是，我们并没有见到他这样做，而是由西格斯比夫人后来告诉我们的。

附加的结尾是用来使人感到吃惊的。当作者想让读者到最后一刻还处在悬念中时，就用这种手法。

在这方面，《杰克·波尔顿551》是特别有意思的。虽然我们看到主角实际上已经完成了小说的最后行动，却并没有了解其中的含义。在这篇小说里，附加的结尾是用来传达一个被人误解了的行动的真实含义的。在炸弹场面结束时，我们的猜想是，杰克·波尔顿总是错的，也放弃了要改掉他的坏名声的企图。而在附加的结尾里读者却得知，他竟成功了。

一个一清二楚的最后行动的直接的、完全的顺叙余波，并不是附加的结尾。附加的结尾是用来：（一）澄清一个意义模棱两可的行动；（二）展示一个从未提到过的行动发生了。《杰克·波尔顿551》是第一种情况的例子，《一劳永逸》是第二种情况的例子。

在包括的结尾中，对于大场面中的次要叙述问题的回答，和对主要叙述问题的回答，都包括在同一个最后的行动里。这

样，当维勒娜·黛逊成功地摆起她丈夫时，就不仅回答了次要叙述问题，也回答了主要叙述问题。

当考拉·麦克布里奇捆起了拉加姆时，就用一个最后行动既回答了场面次要叙述问题，又回答了小说主要叙述问题。

然而，在《杰克·波尔顿551》里，场面的最后行动是杰克·波尔顿扔回了炸弹，这使读者以为他是"错了"。一直到上校和上尉之间的交流结束，读者才确切知道对小说主要叙述问题："杰克·波尔顿能在军队里发达起来吗？"的答案对此的回答是肯定的。

在《一劳永逸》中，场面叙述问题是"西格斯比夫人能让吉登对莱缪尔的经营能力留下深刻印象吗？"答案是"不能"。而整篇小说的主要叙述问题是"吉登能归还那一万美元吗？"对此的答案是"能"。

为小说构思结尾，这个任务很简单。它仅仅是先要决定对主要叙述目的的答案是肯定的还是否定的。决定了这一点之后，你再计划出一个最后行动，并通过它让读者知道答案。然后你再选择一个包括的结尾（一个大场面），或是一个附加的结尾（一件意想不到的事），并以它为工具向读者展现最后的行动。

结束对结尾部分的讨论之前，我必须说一下幸福的和不幸的结尾。通常在完成式小说中，这两者的区别是：在幸福的结尾里，主角赢得了他着手去争求的东西。它可以和考拉·麦克布里其的情形一样是笔赐金；也可以和蒙特·英格利什的情形一样是个新娘；还可以象维勒娜·黛逊的情形一样是个迷途的丈夫；它可以是吉登·西格斯比那样的良心的宽慰；可以是杰克·波尔顿那样的在军队里的成就；可以是

苏贝那样的庇护所；可以是德怀亚那样的安全；或者是克里姆先生的那种自由。这种被争求的东西是什么无关紧要。主人公赢得了它就是满足；没赢得它就是挫败。

这是最简单和最常见的程式。但有时目的的实现并不能带来满足，就象苏贝在争取到了在岛上住九十天以后一样。另一方面，没能实现目的也不总是挫败。你会希望向读者展示这种明显的矛盾的意义。

杰克·波尔顿的结尾就是这样的，其中有一种矛盾需要得到澄清。你希望说清楚，一种看来不幸的结局，实际上却并非如此。通常，你会在最后场面的最后行动的后面再附加上一段插曲。

在约翰·高尔斯华绥写的一篇叫做《水》的小说里，*就有一个有趣的例子，是用以说明表面的挫败的一个附加的一段插曲。整篇小说的主要叙述问题是"有着不加掩饰的商业头脑的科西多能在澳大利亚的沙漠里发现水源，从而改变整个地区的商业面貌，使自己致富吗？"

到了最后的场面里科西多才发现，他那个总是发誓说自己准确地知道在哪里能找到水源的合伙人，原来是个鸦片烟鬼；并没有什么水源，有的只是吸食鸦片后产生的幻觉。对于学小说写作的人来说，这个独特的结尾很有意思，它形象地说明，所谓幸福的结局并非必不可少。在这里，它显然是戏剧性的和形象的。

"三个月后，科西多斜靠在"奥里纳科"号的中桅帆上，望着维苏威逐渐从视线中消失。他没挣到一分钱。他希望筹建的R.W.W.T公司并没有在墨尔本、悉尼、阿德莱德、布里斯班和珀斯出现；在地中海海面落日血红的余晖里，他只见

到眼前空无一物。”

作为《水》这篇小说的主人公的男人，看到“眼前空无一物”，再没有比这更不幸的结局了。这显而易见是个不幸的结尾。从这种意义上说，这当然是一个艺术性很强的结尾——它使读者感到，只有这样，小说才算结束了。非此不可。但是，高尔斯华绥有比表面看来还要深的含义。在一个一闪即逝的结束的一段插曲里，他指出了这层更深的意思，描述那个男人虽然表面看来遇到了完全的挫败，实际上却丝毫不值得同情。他还是要继续满怀希望和高高兴兴地去追寻鬼火一样飘忽不定的东西。

“是的，先生，”一个声音在说，“就象我昨晚说的，巴斯科地区真是充满了铜臭。要是能筹到一笔钱去抽干我知道的一个矿坑里的水，那离比尔波不过一百英里远，我就能让每个凑了份子的人都发财。那里铜的含量达百分之十七还要高，也容易提炼！”

科西多转过身去。“噉，”他问，“水是怎么进到那里面的？”

到了直布罗陀，他们两人一块儿下了船。

在商业方面的不幸结局并不是人们期待的。但失败并不总意味着不幸，就象《水》这篇小说所表现的，挫败并不总意味着灰心绝望。

肯定会在某个时刻提出来的技巧方面的问题是，某一天你会想到写一个人，他被打败了，事实上也灰心绝望了。如果这个绝望的人是个坏蛋，在技巧上你就要这样做：在写这些场面时，要把它们作为小说主体部分的场面，写的是另外某个人，让另外这个合人心意的人去战胜那个坏蛋。欧文·

科布的小说《针尾鸭湖上的插曲》就是这方面的例子。在有关着眼点的一讲里曾提到过它。

如果这个总是灰心丧气的人是全然正面的人物，你就会发现很难使美国读者相信，这样一个人会陷入极度绝望中。

在你还没有真正成为伟大作家之前，最明智的办法还是避开不幸的结局，如果你希望你的小说能卖出去的话，

同时还要记住，现代短篇小说结尾部分的基本目的可以被明确地归为两类：

（1）描述最后的行动，它回答了主要叙述问题。

（2）给这一结尾增加任何可能有的意义，讽刺的或是其它的；它或是最后行动的附属物，或是一个附加的描述单元，可以是事件、一段情节冲突、一段情节的场面或戏剧性的场面，但通常是一段插曲。

在普通的完成式小说里，最后那个大戏剧性场面的最后行动将是整个小说的最后行动。因而，这种小说的结尾部分由于只用一、两行来描写最后的行动，就占有很少的篇幅；即使在它后面加上必要的说明性材料——余波，情形也是如此。

你会看到，在小说开端部分和主体部分，你越是少去迷惑读者，在结尾部分就越可以少对他们作出解释。另一方面，在小说前面部分对读者隐瞒得越多，在结尾部分需要说明的也就越多，余波也就需要更多的篇幅。

结尾部分是由最后行动和余波组成的。在完成式小说里，比起开端部分和主体部分，它相对要占很少的篇幅。而在决定式小说里，主体部分被削减到最小限度，并且经常是全部省去；小说篇幅主要由开端或结尾部分构成。如果主要是由

结尾部分构成，通常就是在结尾的余波部分里。

至此，你无疑已得出了这样的结论：一般把小说分为有叙述趣味的小说(通常是完成式小说)，和有戏剧趣味的小说(通常是决定式小说)。在第一种小说里，趣味来自有关实现一个目的的努力的失败的或阻碍的危局。在第二种小说中，趣味来自戏剧性的恐惧的危局，这是由灾难或毁灭的威胁造成的。在完成式小说中，结局可以由一种能力或一种武器造成。在决定式小说里，结局必须是性格主导倾向的不可避免的后果。以下两讲我将谈到利用题材写作这样小说的过程。

# 十九、从人物出发构成小说

在整个课程里，我们强调的始终是这种必要性——你要认识到每篇小说是,也必须是关于人物的故事,写他或她在面对某种条件或事态时做了些什么。为此，我常常敦促你要发展根据对生活中不同刺激因素的反应来观察人们的能力；这样，通过对这种反应的观察，你就能推断出在不同的时间里驱使着人们的性格特征。在坚持要求你观察和收集有关人物性格的资料的同时，我还努力向你指出，小说是由描述单元和情节危局构成的，描述单元主要功能在于，描述在行动中的人物，使读者了解人物的性格特征。至关重要的是，小说中的人物必须是呼之欲出的活生生的人；在他们的反应中必须有对于真实的暗示。流传下来的往往是这些小说，它们的趣味更多地是来自人物，而不是情节。

为了在人物刻画中获得真实性，你必须了解好的性格描写的必要特征。在研究了前几个问题后，有一件事就显而易见了：性格特征必须是被戏剧化了的。必须在行动中描写人物。然而,除非在描述人物行动时明确地揭示出性格特征，否则你就不能成功地发展人物身上全部的戏剧可能性。要记住，描写这种性格特征时，揭示性格的行为本身并不重要，重要的是造成这些行为的性格特征。例如，只描写一个人在一场

稳操胜券的比赛中有意把胜利让给对方，这还不够；重要的是要告诉读者，这个人为什么这样做。如果他这样做是为了让对方得意洋洋，从而趁他兴高采烈时卖出自己的一些货物，那么比起他的动机是要帮助对方保持自尊心来，就表现出了一种迥然不同的性格。

读者用以确定小说角色性格的，是角色在对不同刺激因素作出反应时所表现出的性格特征。两个人对同一个刺激因素作出了反应，却可以是受到截然相反的性格特征的驱使所至。这样，在《一劳永逸》中，*就描写了吉登·西格斯比和莱缪尔·高文对同一刺激因素作出的反应。这个刺激因素就是三个陌生人的出现。吉登的反应表现了精明。莱缪尔的反应却表现了全然不同的性格特征——轻信。

同一个人物在不同条件下可以受到不同性格特征的驱使。在那种环境里，正常的反应受到了不寻常的条件的影响。角色的心情规定或改变了正常反应，代替寻常的和预期的行为的，是角色的出人意料的行动。《克莱尔和危险的人》就是一个形象的例子。克莱尔当时的心情使她大意起来，而这对她来说是不常见的。到后来她又恢复了惯常的谨慎小心。这里，你看到了一种心理学家所谓的"规定的"反应。因此，在一个反应中，如果有任何意义不明确的地方，就必须通过说明造成了它的性格特征或是"规定了"它的心境来澄清它。因为正是人物性格特征的总和构成了人物性格。

为此，观察就十分重要了。比如，你进了饭馆，发现一个男人在用餐巾揩干他的银餐具。这其中表现的既可以是多疑的性格，也可以是一种谨小慎微的性格。无论何时，如果你感到对一种反应所表现的性格特征拿不准，检查它的办法

就是再去观察同一个人对其它刺激因素的反应。例如，你发现那个擦干银餐具的男人在穿着方面一丝不苟，又非常注意餐巾的摆放；菜端上来后，他自己还要重新摆一下，这就使你确信，导致他擦干银餐具的性格特征就是我们所说的“过分拘泥于小节”。另一方面，在进一步观察这个人之后，你发现了其它证据就会因此得出另外的结论。比如，你观察到，他看菜单时，还转身问侍者：“鸡新鲜吗？”然后又问，“豌豆是罐头豌豆吗？”他还不时地抬头溜一眼他挂外衣和帽子的地方；帐单拿来后，他自己要计算金额，并不断把上面开的价钱同菜单上的价目作比较；你就可以据此说，他从头到尾表现的都是一种多疑的性格，擦银餐具不过是多疑心的另一种证明而已。他这样做是出于怀疑饭馆的服务是否清洁。

然而，要选出那种明确无误地表现了性格特征的行为并非总是轻而易举的，因此这一点就十分重要，你应当让读者清楚地知道隐藏在角色行为后面的性格特征，而那种行为本身并不是这种性格特征的明确的证据。为此，分析就常常是必要的了。不过，只分析还是不够的。在读者来说，对性格特征的分析算不上什么，除非添加了与某种形象的对比，其中就没有形象的东西；因而它只能作用于读者的理智。小说在可能的地方，都应当直接诉诸感官。凡是诉诸理智的地方，对于读者的想象力来说都是负担，是作者向读者推卸了自己的责任。这是你对任务中困难部分的一种逃避。缺乏经验的作家倾向于忘掉对说明性格特征和要在行动中表现它的双重需要。他或是进行过多的分析，轻视了行动，或是省略了那种常常是必要的分析——这是用以让读者清楚地了解那些用来描绘性格的行动的意义的。

因此，为了能清楚透彻地理解你面对的问题——从一系列对人物的观察中构成一篇小说，最好就停顿一下，简要地回顾一下我们在前面已经谈到的东西。首要的是关于描述单元的知识。基本的描述单元是插曲。插曲可以扩展为一段情节，一场冲突，一段情节的场面或戏剧性的场面；它还可以同其它插曲结合，而不必变成任何其它种类的描述单元。一般情况下，这些描述单元结合在一起形成了场面的四个步骤。如果运用恰当，第五步骤将使读者意识到情节中的一个危局，它或是戏剧性的，或是叙述性的。在这种情形下，它就是一个情节单位。但是，每一个单元，不管它是情节方面的还是描述的，必须在实质上和基本上或是由一个插曲构成，或是由一些插曲结合起来构成。"事件"这个术语既包括单一的插曲，也包括一些插曲的结合。一篇短篇小说就是一系列经过安排的"事件"。从技巧的角度看，人物刻画就是在描述单元中表现人物的性格特征。小说家出于以下三种目的中的一种，引进了这些"事件"。

(1) 让读者了解背景。提出社会环境或背景。

(2) 让读者了解角色。给读者有关角色的一种印象，或是刻画小说中的人物。

(3) 使读者意识到情节转折点。表现某种叙述的或戏剧性的危局已经出现。

现在我特别希望你加以考虑的是这种"事件"(插曲或一些插曲的结合)，它通过描写在行为后面的性格特征来表现人物；与此同时，它还在行动中表现这种性格特征对角色行为的影响。在前面一系列讲座里，我始终敦促你为了在写作小说时能加以参考和利用，要选择一些这样的事件，并把它们

分类归档。这一讲的目的是告诉你，为了在写小说时能利用你的题材，该怎样看待它。我打算让你看到，每个人物，一旦从他身上找到了某种基本性格特征，其本身就至少有一个故事；甚至只要有一种性格特征，也足以作为起点，来构成一篇短篇小说，就象能以它为起点构成任何种类的小说（无论长短）一样。其原因在于，如果你能在行动中对一种性格特征作出形象的说明，就至少要用一个插曲来表现它，而且很可能是一个大的描述单元。

一旦你分离出了一种性格特征，你就有了整个人物性格的核心。一旦你写出了一个描述单元，即便只是区区的一段插曲，你也就有了一个场面结构的核心；因为即使这段插曲只可以用来发展这三种意义（性格、背景或危局）中的一种，对另外两种意义的补充将会造成你希望有的全部印象。从结构上说，如果你展开了对任何场面在结构上的发展都是必要的四个基本步骤，你就能把这段插曲发展成为完整的场面。通过对课程前几讲的学习，你会记得这些步骤是：(1) 聚合；(2)目的；(3)交流；(4)最后的行动。通过在步骤一中提出条件（它指明主人公将会遇到别的人物的反对，并以此来预示冲突的可能性），这些步骤就有了戏剧性或叙述趣味。在步骤二，读者了解到角色之一的目的。与此同时，其他人物对这个目的的反对也得到了强调。步骤三通过使交流成为角色和对手之间的冲突而具有了戏剧性。这种冲突既可以是在不同目的之间的，也可以是在不同性格之间的；最好是两者都有。步骤四是戏剧性的，因为对角色之一来说，最后的行动当然是一次挫败。

然而，在结构方面最先的要求，是你必须有足够的便于使用的插曲，作为不同场面的核心。这一过程就是搜寻素

材，从中选出那些揭示了你所需要的性格特征的事件，它们表现了角色在实际言行中作出的反应，和在这些言行后面的性格特征。

让我们假设，你希望描写一个主要性格特征是无私的人物。寻找档案，你从中发现了下述十种反应，它们形象地表现了无私。

（1）一个小伙子在翻了的船附近抓住了一根圆木，但他却冒着生命危险把圆木让给了一位妇女和她的孩子。

（2）一个小伙子牺牲了自己的前程去帮助哥哥。

（3）一个军官乘船去麻疯病人聚居地看护麻疯病人。

（4）一个男人用给自己买皮大衣的钱为妻子买了一件。

（5）一个年轻人放弃了在事业上升迁的机会，把这个机会让给了另一个更需要它的人。

（6）一个小伙子取消了婚约，为了母亲的幸福而牺牲了自己的幸福。

（7）一个男人为了保持另一个男人的自尊心，有意让那个人在比赛中赢了自己。

（8）一个年轻人为了另一个人的罪过而自己承担了罪名。

（9）一个商人牺牲了自己赢利的机会去帮助竞争对手。

（10）一个男人上了火车，在车上他相信了另一个他在搜捕的人，并提出自己要为他作出牺牲。

（这里用来形象地说明无私的上述十个事件，是我要求一些作者提供的。它们也很容易从一个作者的素材档案中得到。）

现在让我们看看，你怎样用这十个说明了无私的事件来构成一篇小说。你要始终意识到有关技巧的一条明确的标准，不要忽略现代短篇小说在技巧和结构方面的需要；这样会使

你获益匪浅。在每篇短篇小说里，你打算描写一个人物面对来自某种事态的主要叙述问题，这种事态是一个危局，是他生活中的一个戏剧性的时刻。为了使这种事态是有趣的和重要的，就必须让它预示敌对力量之间迫在眉睫的冲突。在决定式小说里，这种冲突的力量是内在的。在完成式小说里，这些力量是外在的，读者通过对背景、人物刻画和与事态有关的事物的说明性材料，看到了对于冲突的预示。这种形象化了的条件和叙述问题，形成了小说开端。一个好的开端的标志是，它向读者展示了叙述问题，使读者能很容易地向自己提出一个主要叙述问题。在完成式小说里，这个问题是“主人公能成功地实现他的目的吗?”而在决定式小说中，这一主要叙述问题就变成了“面对这种条件，主人公会做些什么呢?”为了使描述清楚明白，在着手写小说之前，你就有必要先充分了解你的主人公。

你必须对主人公了解到这种程度，能描写他，使其他人能如你所期望的那样去了解他。用这种方式，你就一定能做到这一点——给人以有关角色外貌的印象，这种印象能说明他的身份；还要把他同其他人物区分开来。通过体现了性格特征的行为，也就是他的细微的举动，如态度、姿势和声调，你也一定能够指明某些会使他具有个性的细节。你在实际着手刻画他的性格时，还不得不通过对思想的分析，或是对话，或是被形象地加以描写的行动来做到这一点。

为了充分了解一个人物，你有必要了解他的背景，也就是他的遗传特征和环境，他的社会地位、精神世界和受教育的程度。换句话说，你必须表现出，在你写他的时候他是个什么样的人。你还必须指明使他成了这种人的内在的和外在

的力量。为了使他在读者看来是真实的，为了使读者能集中注意力于他的性格和叙述本身，你应当尽早充实进说明人物身份的，有关他外貌的细节。在你能为读者做到这些之前，你必须先得出自己对人物的结论。记住以上这些，为了发现要选派什么样的人作为小说主角。你先要认真考虑一下那十个可资利用的例子。你暂时成了一个分派角色的导演。

检查过十个例子，你发现很显然，角色是个男人；因为在每个例子中，都是男人作为其中角色的。在你确定他是何许人也时，首先必须知道他的工作职业。在这里只有两处提到了职业，一处是军官，一处是商人。其间要有你的选择。如果你确定了用这一个或那一个，你就要改变那些自相矛盾的例子，使之适合于你的目的。换句话说，你将现实糅进了小说。假设你选的是军官，你就检查那些例子，看看一个军官是否可以做出所有那些事（它们体现了无私）而不会有自相矛盾的地方。检查的结果指出，除了第五个例子和第九个例子，其它每件事他都可以做。了解了这一点，你就必须做以下两件事中的一件。或者你完全舍弃第五和第九两个例子，或者你改变其中自相矛盾的地方，使之适合你的需要。

这是你作为小说作者始终要面对的任务——选择、舍弃或调整素材，使之适合于你的目的。因此，你必须始终牢记自己的艺术目的。如果你能选取现成的例子，那就非常幸运了；因为在大多数情形下，作者发现有必要在某种程度上改变事件，使之符合他们的艺术目的。对于在小说写作中取得成就来说，思想的僵化刻板是最为致命的。好在在这个例子里要作的改动，就是最冥顽不化的人也难于反对。第五个例子（“一个年轻人得到了在事业上升迁的机会，他却把机会让

给了另一个更需要它的人。")可以很容易地改为适合于你的小说；你只要简单地省去修饰语"在事业上"就行了。这样一来，它就成了"军官得到了升迁的机会，却把机会让给了另一个更需要它的人。"另一方面，第九个例子也很容易被变为适合你的需要，但在改变之后，它并不能提供什么新鲜的，使人吃惊的东西。它同第二个例子或多或少是相同的。第二个例子是"一个小伙子牺牲了自己的前程去帮助哥哥。"它也象是第七个例子"一个男人为了保持另一个男人的自尊心，有意让那个男人在竞赛中赢了自己。"于是，很容易就可以完全舍弃这个例子。第六个例子"一个小伙子取消了婚约，为了母亲的幸福而牺牲了自己的幸福"也可以舍去，因为它同第四个例子实际上是冲突的。第四个例子是"一个男人用给自己买皮大衣的钱为妻子买了一件。"这个例子表现那个男人已经结了婚，而第六个例子却说他取消了婚约。由于这两个例子是互不相容的，其中之一就必须被舍弃。舍去两者中的哪一个都可以，但为了便于说明，我们就假设略去了第六个。现在，我们来看看还剩下些什么。我们有一个主人公，他是军官。在他生活中的某个时间里，他做了如下的事：

(1) 军官在翻了的船附近抓住了一根圆木，但他却冒着生命危险把圆木让给了一个妇女和她的孩子。

(2) 军官牺牲了自己的前程去帮助哥哥。

(3) 军官乘船去麻疯病人聚居地，看护麻疯病人。

(4) 军官用给自己买皮大衣的钱为妻子买了一件。

(5) 军官得到了升迁的机会，却把机会让给了一个更需要它的人。

(6) 军官为了保持另一个男人的自尊心，有意让那个男

人在比赛中赢了自己。

(7) 军官为了另一个人的罪过承担了罪名。

(8) 军官上了火车，在车上他相信了另一个他在搜捕的男人，并提出自己要为他作出牺牲。

可以从这里入手了。我们先把主人公放在一边，以便确定小说里其它角色的身份。始终牢记这一必要性——尽可能减少角色的数目，以防止读者兴趣转移。我们必须使用的只是那些角色，他们对于形成小说的场面来说是必要的。现在再来查寻储存素材，以便从中选定其他重要角色。谁具有可能性呢？在事件一里有"妇女和孩子"；在事件二里有一个"哥哥"；在事件三里没什么人；在事件四里有军官的"妻子"；在事件五里有"另一个需要在军队得到提升的男人"；在事件六里有"另一个失去了自尊心的男人"；在事件七里有"另一个犯了罪的男人"；在事件八里有"在火车上的另一个男人"。

现在，让我们象对待主角那样来对待其他那些重要角色；也就是说，确定所选择的事件是否合适，如果不合适，就必须作出必要的改动。我们先来看看"另一个男人"。其它地方有什么东西能帮助我们将他归类吗？有所助益的唯一的分类是事件二所提到的那个主人公的哥哥。有什么理由可以说这个哥哥不是那"另一个男人"呢，任何地方都没有。于是，剩下其他需要确定身份的人只是事件一和事件四里的了。在事件一里，有"妇女和孩子"；在事件四中，有那个军官的"妻子"。假设你希望主角是结过婚的，如何变动就显而易见了。你把那个妇女变成了他的妻子。要是你保留了原先的第六个例子，舍去了原先的第四个例子，那就把事件一里的女人变成了军官的未婚妻。你的艺术目的将决定你在小说中是否要

保留那个孩子。有两个理由说明最好不要那个孩子。其一，那个孩子是个附加的人物，而在任何篇幅有限的小说里，处理他时所需要的篇幅必须被减去，以便能用来处理更重要的人物。其二，更为重要的是，只要可能，用三个角色是最为可取的。你立刻就有了更大的余地；因为在只有三个角色的情况下，按角色这个词的本意来说，其中之一就不是角色，而只是另外两个角色要努力争求的东西；这样，你就能集中笔力于两个角色的身上，而不是三个了，并因而收到更大的效果。由此，在这种情形下，你最好只明智地保留军官、他的哥哥和他的妻子。妻子是两个男人争求的对象。这样一来，你也许会希望那个女人是军官的未婚妻，而不是妻子。这全要由你的艺术目的来决定。假设你把女人变成了未婚妻，修改过的事件就变成了这样的：

（1）军官在翻了的船附近抓住了一根圆木，但他却冒着生命危险把圆木让给了自己的未婚妻。

（2）军官牺牲了自己的前程去帮助哥哥。

（3）军官乘船去麻疯病人聚居地看护麻疯病人。

（4）军官用给自己买皮大衣的钱为未婚妻买了一件。

（5）军官得到了提升的机会，他却把机会让给了更需要它的哥哥。

（6）军官为了保持哥哥的自尊心，有意让他在比赛中赢了自己。

（7）军官为了哥哥的罪过而承担了罪名。

（8）军官上了火车，在车上他相信了哥哥，并提出自己要为他作出牺牲。

到目前为止，在取舍、采纳这些例子的过程中，一直是

对趣味的需要在引导着我们。现在让我们看看，随着角色已派定，他们的一般性格特征已得到说明，从合理性的角度看，是否还有什么需要调整的。由于我们的场面看来不可避免地要转向轮船和一个麻疯病人聚居地，那么把事件里的火车变为轮船就是一件十分简单的事情了。另一处自相矛盾的地方出现在事件四里。作为军官买来送给未婚妻的礼物，大衣并不是最合适的。当然，可以把这 件礼 物 设想为是小说里整个行动都要以它为转移的东西。不过，这一点毕竟不重要。这里有个渐次变化的问题。有了足够的渐次变化，任何东西都可以成为合理可信的。所以，你可以保留这个例子，直到你觉得它不适合于你的最后计划时再说。

这些例子在趣味性和合理性方面都令人满意之后，写作小说的下一步骤就要由你的艺术目的来决定，看你所希望的是幸福的结局还是不幸的结局。如果你是真诚的艺术家，这一目的就应当来自你的生活哲学。作为一个学习创作技巧的学生，最先出现在你心中的问题是，“从我布置的事件里，我怎样才能知道小说是应该有幸福的结局呢，还是有不幸的结局?”对此的答案，除你之外别无他人能告诉你。这是你写的小说。从技术上说，如果主人公赢得了争求的事物，就会有一个幸福的结局。如果他没能争到这个事物，结局就会是不幸的。在眼前的这种情形中，所争求的事物就是未婚妻；因而，要是你决定小说结局是幸福的，就必须再加上一个例子，其中说到主角赢得了自己的未婚妻。

到现在为止，所有迹象都明确指明，两兄弟为了占有主人公的未婚妻要展开一场竞争。作为作家你在动手写作之前就可以确定，两个对手中谁会成功。如果你决定主角会失败，

你就已经有了两个现成的例子，其中每一个都可以作为一个场面的核心，它描述那个军官永远放弃了赢得他所争求的东西的希望。一个是事件三。其中描述他去了一个麻疯病人聚居地。再就是事件一，在那里，他冒生命危险把圆木让给了未婚妻。另一方面，如果你决定小说要有幸福的结局，你就会需要一个反应的例子，它必须符合这种要求——它或是主角的行动，或是受主角行动驱使的某种力量的行动，并清楚地表现主角赢得了未婚妻。比如，你希望有一个幸福的结局，你就让未婚妻赶走了那个哥哥，并告诉主人公说，由于他所做的某件事，她爱上了他。在这种情况下，通过形象地写明主角的决定性行动（或是受主角驱动的某种力量的行动）的后果，你就造成了一个幸福的结局。这里，受主角驱动的力量就是未婚妻本人。

那么，假设这就是你所确定的结局。由此，幸福的结局将来自最后行动（它表现了主角的一种决定）的后果。可以把这看做是第十一个例子（后果），未婚妻公开了对主角的爱。

接着你就要决定如何组织小说里的事件——小说的开端，小说的结尾，以及中间插入的场面，其中描述了人物对不同障碍物展开的冲突。

小说可以被分为几种类型。而这篇小说就是一篇平行决定式小说，它靠的是在不同场合下，一种确切的性格特征的重复出现。它是一篇决定式小说，和约翰·高尔斯华绥写的《木乃伊》属于同一类型。和《木乃伊》*一样，最好用倒叙的方式来讲述它。也就是说，用一个倒叙的开端，主要叙述情境先出现一下，结局却处在悬念中；读者回溯了过去一系列

相似的需要作出决定的事件，它们会是被一种确切的性格特征所最终决定的。

记住了这些，你还必须选择一个决定性的行动。你可以选择事件三，其中描述了军官就要去麻疯病人聚居地；你还可以选择事件一，描写他把圆木让给了未婚妻。让我们假设你选择了后者，在这种情形下，最好就把事件改为"军官把圆木让给了哥哥"。现在，你的小说有了一个很好的戏剧性的结尾和一个余波（第十一个例子）：余波里展示了，幸运的是，这次自我牺牲的结局并不是灾难性的。每个最后的行动都是对某个确切的叙述问题的回答。这样的叙述问题是读者在意识到角色面临着一个问题后提出来的。

对技巧的了解会告诉你，必须写一个开端的场面，它表现了军官面对几种可供选择的方案。在一篇这种类型的小说里，主要的最后行动同时也是开端场面的最后行动。*表现这一题材的最简单的方法是描述要作出决定的必要性，而这个决定就是单独的一个描述单元；在某一点上，要把它分为两个部分。

这样，你就可以一石三鸟，既描述了主要叙述问题，又描述了主要最后行动；也许，你还能在简略的一段情节的范围之内写出余波。于是，剩下要做的只是在主要叙述问题和主要最后行动之间描述其它一些例子，作为倒叙开端的说明性材料，并把每个事件发展成为一个完整的场面。这样描述的题材同《木乃伊》中所表现的题材将是一致的。用这种方法，你就能够倒叙有关皮大衣的一段情节；不过，为了使记录能前后更为一致，你可以写这个牺牲不象原先那样是为了未婚妻或妻子作出的，而是为了主人公的哥哥作出的。这个事件

甚至可以远在两个年轻人没有参军之前就发生了。或者你可以在这一点上开始倒叙，那时他们还在学校里，两人之间进行了一场比赛，在比赛中主人公让哥哥赢了自己，以便保持他的自尊心。表现军官牺牲了自己的前程去帮助哥哥的事件可以被舍弃，因为它在实质上同为他哥哥的罪过承担罪名是相同的。不过，也可以用这种方式把它保留下来——描写年轻人是这样一个人，他希望成为一个艺术家，却发现家里拮据的经济状况只允许兄弟里一个人受到教育；在这种情形下，他就让哥哥进了西点军校，自己却作为列兵参了军，后来才得到提升。然后，哥俩又都在军中服役，他又为哥哥的过失承担了罪责；他上船去找哥哥，以便告诉他自己已为他作出了牺牲。用这种方式，通过他提出自己要去麻疯病人聚居地看护麻疯病人，他对前程的牺牲就能被戏剧化。事实上，这也是给予他的唯一可供选择的方案——或是这样，或是由于承担了实际上是哥哥犯下的罪过而进监狱。

倒叙就是先写一个完整的最后的场面，就象你打算用顺叙的方式描述它一样。然后，你并不是顺序地描述它，而是选出其中具有高度戏剧性的重要时刻。你把场面在这一点上分开，在前面部分里描述这个戏剧性的时刻。读者对这种情况的了解——主角正需要作出重要抉择——，使他向自己提出了一个小说叙述问题："主角决定采取什么样的行动方式呢?"

对这一小说叙述问题的答案也就是对场面叙述问题的答案。显而易见，如果你再进行下去，描述场面的后一部分，小说很快就会结束了。在决定式小说里，情形更是如此；因为其中主体部分的斗争通常是被省略的。在这个危局里，你对读者趣味需要和技巧的了解将会给你以帮助。对头一方面内

容的了解告诉你，即使你的小说不存在或不能存在实际上的主体部分，你仍必须向读者提供小说主体部分所会带来的趣味。对于后一方面——技巧——的了解，使你能提供一个艺术上的替代品，它使读者可以感到在读一系列主体部分场面时所会感到的那种趣味。尽管如此，在这种情形下，这样描述的场面仍是主要叙述问题的说明性材料，为了了解主角的主要叙述问题的重要性，读者必须知道它们；读者还能从中得到理解最后的行动的某种线索，它会使最后的行动显得合情合理和富于艺术性。于是，你的序列就变成了：

| | |
|---|---|
| 主要叙述问题 | 它在场面头一部分得到了描述，表现了主角生活中的一个重要的时刻，要求主角必须作出抉择。 |
| 说明性材料 | 它在一系列戏剧性的场面中得到了描述，每个场面的结尾处都有第五步骤，描述主角面对一种选择，它并非多么重要，但同主要叙述问题里的选择却是相似的。 |
| 最后的行动 | 它在开头场面的剩余部分里得到了描述（开头场面描述了主要叙述问题，并被对说明性材料的倒叙给打断了）。 |
| 余波 | 你可以描述一个余波；或者小说的发展使余波不再必要了，因为所有关于故事和意义的问题在最后行动中都得到了明确的回答。 |

也可以想象你是希望用一篇单独决定式小说来描述这个题材，而不是用平行决定式小说。《木乃伊》是一篇平行决定式小说。《我们选择的道路》和《富人与穷人》也是如此。另一方面，《女人更聪明》和《赝品》都是单独决定式小说。

单独决定式小说有两种类型。在第一种类型里，实际上没有经过深思熟虑就作出了决定，或至少是在权衡了可能性之后马上就作出了决定。《女人更聪明》属于这种类型。

在第二种类型里，主角已经要作出某种决定，突然又出现了新的刺激因素引起了他的注意，于是他就修改了最初的决定。《赝品》就是这种类型的一个例子。

你能从这一讲中学到的最重要的原则是，决定式小说，不管它是独立决定的还是平行决定的，必须有一系列令人信服的场面。在写这种小说时，你必须要更加了解怎样在一系列结构良好、令人信服的场面中描写角色的性格。为此，我再一次敦促你，要把小说看做是一系列场面。

# 二十、从部分情节或主题出发构成小说

对于小说，可以作出三种一般的分类。这必须是在泛泛的、非常灵活的意义上说的。每一种分类的内容并不绝对排除其它分类的内容。第一类是由人物性格特征产生的小说。第二类以故事情节为主，不同的人都可以作小说的主角。第三类的趣味主要在小说包含的意义里。第一类的一个例子是《一劳永逸》；另一个例子是《木乃伊》。第二类的一个例子是《备件》。在上述头两篇小说里，结局是由主角一种明确而独特的性格特征造成的。在这些小说中，角色的个性决定了故事。而另一方面，在《备件》中就没有(也不需要)对主角作十分确切的性格刻画。蒙特·英格利什性格平平；而前两篇小说里的吉登·西格斯比和尤金的性格就要丰满多了。第三种小说的一个例子是《富人与穷人》。其中的趣味主要不在角色身上，而是在两个不同的男人所得到的结局的意义上。由于有另一种情形作根据，一种结局在其它种情形中看来就是错误的。可以说，《木乃伊》和《我们选择的道路》是把第一种类型和第三种类型的特征结合起来了。读者既对人物性格特征感兴趣，又对小说的意义感兴趣。

一般来说，当我们谈到一篇小说有意义时，我们的意思是，认真思考这篇小说，可以使人从中得到教益。例如，《我们选择的道路》和《木乃伊》的意义是，人们在自己生活中重要危局里的行动，是由他们的主导性格特征决定的。《富人与穷人》的意义是，人们常常对造成了某种环境的原因得出了自己的结论，这个结论在他们自己看来是正确的，但对公正无偏的旁观者来说，却并非如此了。我们时常称这种意义为小说的"主题"。我现在说这些，是为了简述一下从主题出发形成的小说；或者更恰当地说，是你面对的这样一个问题——作为创造性的作者，你感受到了某种信念，并希望把它写成一篇小说。你认为，通过一篇小说，你就能让人乐于接受地向一大群读者传达这种信念。那么一般来讲，在你把它写成小说时，创作过程是怎样的呢？

有两种方法立刻提了出来，意义是你最感兴趣的，但必须用一个故事来传达它。你知道，决定式小说通常比完成式小说更有意义。于是，第一个方法就是用一篇决定式小说来描述你的题材。你的主题可以是这样的：人不能逃脱自己的环境，因为他就没有真的打算逃脱它。如果你打算用一篇决定式小说来表现你的题材，就要记住，决定式小说明显地不同于完成式小说。完成式小说讲述的是某个人努力实现自己愿望的故事。决定式小说却是在描述某个人，他能实现自己的愿望。他只要说声"可以"，他的愿望就能实现。因此，你可以描写主角正处于这样一种时刻——日夜盼望的东西就在眼前了。这就形成了主要叙述情境，使读者问自己一个小说叙述问题："现在，主角有机会逃脱他所厌恶的环境了，他会做什么呢？"于是，如果你在前面还没有这样做的话，你就会描述

在这一时刻之前发生的行动，它们表现了主角要逃脱环境的愿望的不可遏制的增长。这将是构成主要叙述问题的说明性材料的事态。它既可以以顺叙的方式在主要叙述问题之前得到描述，也可以用倒叙的方式在读者已意识到主要叙述问题之后再描写它。最后，你可以用最后的行动展示，主角拒绝利用这个机会逃脱。你还可以再加上一个余波来说明，主角不再希望逃脱环境了。

第二种方法是把这个故事作为一篇完成式小说来处理，让其中的意义作为原先情境的出人意外的逆转来出现。在这种情形下，你所描述的基本条件就要不同于决定式小说的基本条件。用第一种方法表达时，你描写主角处在这样的时刻——实现愿望对他来说是可能的；而现在，你却描写主角在这样一种时刻——显而易见，实现愿望只不过是一种渺茫无期的可能性。于是你通过一段情节、冲突、场面或是这些描述单元的结合体着手表现主角是什么样的人，主角想要逃离的环境有什么特征，逃离的迫切的必要性和主角具有的使逃亡成为可能的能力。以这种方式，你不仅描写了情节的主要叙述目的，还描写了对条件的说明性材料。

为了写成这个戏剧性的有趣的故事，你要强调在能够逃离之前，主角必须克服种种困难；你要指出存在着与主角的目的相对的实实在在的力量；你还要告诉读者，在主角看来，必须逃离环境是极为重要的。这就会使读者相信，失败将是一场灾难。到此为止，你是在写开端部分。从这里往后，你要写的就是主体部分了。

主体部分应由这些场面组成，它们发展了你在开端部分向读者指明的一定会发生的敌对。这些场面都应是戏剧性

的，而且在每个场面里，不同角色的性格都应得到强调，并要尽量刻画得丰满一些。

《克里姆先生的逃亡》可以作为很好的范例。这是一篇描述一次逃跑的企图的小说，它的讽刺性的结局是一次失败。到最后，主角就不再打算逃掉了。几乎可以肯定，就象在这篇小说里克里姆先生几次逃跑都遭到挫败一样，在我们设想的小说中主角也要几经努力。在这个过程里，主角对自己主要目的的态度就要有一个逐渐的和微妙的变化。余波应表现最初这种态度的讽刺性的逆转。《警察和赞美诗》也是一个例子。

小说的结尾将是最后的行动，它表现努力获得了成功，或是被放弃了。余波将跟随在最后的行动之后，构成了结尾的一部分。读者从余波里得知，主角对他最初的目的(它给了这篇小说以叙述的统一性)的态度已经有所改变，有了全然的逆转。

我相信，这就足以让你明白，一篇小说的意义可以用两种方法引出。一是通过一篇决定式小说的最后的行动；再就是通过一篇完成式小说的余波。这里，我们再一次发现有必要掌握使场面描述变得令人信服的方法。最后的行动和余波(你靠它来表现从主题出发写成的小说的意义)就整篇小说来说只是很小的一部分；在描述这一小部分时所表现出的技巧再高超，也补偿不了在描述开端和主体部分的有趣而令人信服的场面方面的无能。

几乎任何人都可以学会描述一些场面，并使它们适合于主体部分。这一显而易见的事实——个性鲜明的人物为一个很平常的目的展开的冲突，可以通过四个简单的步骤发展成

为一个这样的场面——，使这个过程相对来说就不太困难了。这个场面的第五步骤是主要叙述目的的一个阻碍的危局；如果不是，那么通过表现出还有许多相似的场面，它们中的每一个都会表现一场冲突，比起读者刚刚读到的场面，那些冲突可能更有趣，至少也是一样地有趣，这就能进一步加强读者心中的悬念。同样，一旦读者读了主体部分的第一个场面，他就几乎肯定会继续去读主角为实现自己目的所作的其它努力。如果你作为作者激起了他对主角的同情，使他希望看到主角主要目的的实现，并希望看到反面人物的挫败，那么，情形就尤其如此了。

同样不言而喻的是，读者如果读完了小说主体部分的最后一个场面，他就会去读小说的结尾部分。即使他不赞成你写的最后的行动，他的常人的好奇心也会使他去读余波部分。他这样做也许是因为他觉得最后的行动并不很合情理，从而希望在余波部分找到解释；或是因为他也相信最后的行动，却不了解它是怎样发生的和为什么发生。无论如何，这样说是没问题的：比起开端来，几乎任何小说的主体部分和结尾部分都要容易表现得多。开端部分不仅包括主角的主要目的，还包括说明性材料，它提出了主要目的得以产生的条件或事态。

正是对这种说明性材料的描述，向你的技巧提出了最大的挑战。能否恰当地描写开端的这一部分，决定着读者是否接受你的全篇小说。这样或那样的一个男人发现了某种事态的存在。这两个因素是必须向读者交待清楚的。首先要向读者描述这个男人，他对事态的反应促成了中心目的的产生。为了能有效地为读者做到这些，你必须有能力以艺术的和小

说的方式来进行观察；此外，你还必须能以这种方式进行记录。

我说要用艺术的方式记录，是说你必须具有传达印象的能力。在能够传达一种印象之前，你要先能观察到它。在观察时你还要始终想到以后还得记录它。普通人只是在看。你必须做的却不只这些。例如，下面就是两个人看到一个男人在耕地后所发生的事。

不是艺术家的那个人在以后提到这件事时说："柯提斯·琼斯今天下午在耕他在下面的那块牧草地。"他所看到的一切只是事实。而在艺术家方面，情形就全然不同了。他意识到了光线条件，太阳的色带，云影，新翻起的泥土的气息，马身上挽具的嘎拉嘎拉的响声，农夫在轻声吆喝着马（如果他是一个性情温和的人），或是在大声喊叫着催它们前进（如果他是性情暴躁的人）。他还会观察到和记住犁铧的金属闪光，粘在上面的小土块，马鞍下黑色的汗渍，这玷污了它们雪白的皮毛（如果它们是白马的话）；还有其它许多诉诸感官的细节，这都是为不是艺术家的人所忽略了的。

艺术家为不是艺术家的人所要做的，是使他有意识地认识到这些细节；它们是存在的，但他只是在潜意识里感到了它们。艺术家把许多读者已经忘却的事物又带回到读者意识的表面。艺术家和不是艺术家的人看到了同样的事物。在不是艺术家的人的意识中，它们被其它需要考虑的事给推到一边或埋没了。而对艺术家来说，它们就是一切。

可是，只做一个艺术家还是不够的。你还必须是一个小说艺术家。小说与艺术有关，但在艺术领域中又有着自己的地盘。它主要关心的是人物性格。

小说里的性格刻画就是人物对刺激因素的反应，其中展现了性格特征。因此，你告诉读者柯提斯有二十八岁，虎背熊腰，有一双晒得黝黑、肌肉发达的臂膀，嘴和下巴是典型的美国式的，但前额却又宽阔又光滑，眼神里也没有典型的美国农场主所具有的那种冷酷无情的精明，但这还不够。这只是从有关外貌的细节中指明了他的性格。我们想要知道的是他性格中的那一部分，它是不容易从对外貌的一瞥中就能推断出来的。

应当告诉读者的是与此全然不同的东西。你不能忽略描写。事实上，你越是经常强调有关外貌的细节，印象也就越真实。因为这样就会涉及到一些读者似曾相识的因素。不过，你应当选出柯提斯·琼斯的最有意义的反应。你应当尽早让他与其他人交往。这个其他人物可以是一个果汁甜酒推销员；他可以是柯提斯的情敌，两人正在争夺邻近某个农场主女儿的青睐。他最好是一个目的与柯提斯的目的相左的人。一当让他们两人到了一起，你就可以用小说的方式来写了。

用一个个场面来写小说的主要价值是可以使这些描述显得合情合理。为了感染一个不是艺术家的人，你最好通过一些他能识别出来的事物。他会认为场面是可信的；因为生活里就充满了一个个的场面。他没有时间停下来去听所有在他身边发生的戏剧性场面，因为生存需要迫使他去注意一些更逼人注意和更直接的问题。但在读小说时，他也许正巧闲暇无事，可以沉浸在你向他描述的场面里；他特别会对这些场面的严密结构感兴趣。在这方面，小说就不同于生活。小说作家必须知道怎样传达性格。他必须了解每个人都有自己的

行为方式。通过某个人物(如这位柯提斯·琼斯)在一段时间里的行为，作家就能预言他在生活中大部分时间里的行为。

除此之外，角色还有一种鲜为人知的生活，小说作者要通过可见的细节把它构想出来。他必须能创造和规划事件，这种背着人的生活将成为它们的中心点。他还要对人物性格加以放大和透视，特别是要能够向不善于观察的人展示小说人物行为背后的动机。

每个人都具有两面性。首先是外在的一面，他的可以观察到的行为就是外在的。此外还有内在的一面，这是富于浪漫色彩的一面。它是由梦想、渴望、快乐、悲哀、恐惧、深藏的愤怒和抗议、不同愿望引起的内心斗争、以及他本性中受到压抑的一面构成的。只有在强大的感情压力下，一个人才会承认自己这内在的一面；当人处于某种想要表现自我的心境时，也会这样做。通情达理的意识、羞怯、愧疚或不善辞令都会阻止他做到这一点。柯提斯·琼斯在佛蒙特州中部那个多石的山坡地农场上耕田，却可以梦想热带的天空，珊瑚礁岛，巨轮上的机器在震响，纵帆船船头激起的浪花溅到了他的脸上；或者他是在计算如果每磅谷物再便宜半分钱，养两百五十只母鸡会带来多少收益。他可以在计划同邻居农场主女儿私奔，或是在完成他的谋杀计划的最后的细节；他还可以因为某个他深深爱着的人的去世而悲恸欲绝；他也可以仅仅在想，教堂的大钟什么时候响呢，这是信号，让他把马牵回马厩，开始日常的“家务杂事”。但最重要的是：你要让读者感到他是一个活生生的人。

最简便的方法是召来一个“性格见证人”，他将讨论这个人物。或者你提出邻里的一般看法，说柯提斯“爱喝上两口，

但为人正直是没说的"，并以此作为他性格的旁证。你可以用一些证据证实，镇上弹子房里的小伙子们公认他是一个"好人"，或者认为他是个"乡巴佬"。你甚至可以写出人们相互冲突的看法，然后描述他的思想言行来反驳这些看法。但这只能确定某些性格特征。它只是对小说的介绍。你还必须展示这个青年农民要对之作出反应的条件。

例如，在确定一种性格特征时，你可以引进一个人物作为证人；他是邻近农场的一个小伙子，战时和柯提斯在一个团队里。你可以造成交流，它表现了柯提斯一直在保护这个小伙子，战后又使他免受一些无赖的盘剥。在谈话中你可以让读者知道，柯提斯生性腼腆，说话时口齿不清，但是不公正，特别是盘剥他人的行为把他激怒了。在这种时刻，突发的愤怒和救人的心愿使他的腼腆一扫而光。然后你再深入这个青年农民内心深处，写他爱上了某位姑娘；你又描写他只是在远方对她顶礼膜拜，决不敢梦想她会要自己做丈夫。把这些因素展示给读者后，他就了解了主角的性格。既然作为人物他已经立起来了，他就能成为小说中的一个角色。不过，你最好还是考虑一下他在实现目的时需要具有的能力。性格刻画是由性格特征和能力构成的。

在开始考虑能力的时候，你就必须确定哪些能力是需要的。换句话说，你必须决定另外两个因素。一个是条件或事态，另一个是目的。你确定的条件是那个农场的小伙子赶来告诉主角说，一个无赖正在调戏那个姑娘；这两个男人都知道，那个无赖会使姑娘受惊并遭到不幸。为此，你要在人物身上设计出某种性格特征，它能防止这种情况的发生。这可以是一种体力特征，也可以是一种能唬住一个无赖的能力；

它还可以是一种足智多谋，能够把无望一转而为成功。但无论是什么，它都应是可见的反应的结果。你可以借来纽约市一个汽车司机的性格用在这位佛蒙特州中部农民的身上。在这一点上，你就不再是一个艺术家，而是小说作者了。于是，你改写自己的题材，使它符合你的艺术手段的需要。这时，你的笔记或档案系统就能帮忙了。

显而易见，主角柯提斯的目的应是救出那位姑娘，使她免遭那些或某个恶棍的欺凌。你有了一些因素：一个具有某种性格特征的角色，一个使得角色要作出某种反应的条件，以及根据一个确切的中心目的而来的反应。通过指明为了实现这个目的，主角必须克服许多困难，同一些敌对力量展开冲突，或是面对迫在眉睫的灾难，这些描述就可以成为戏剧性的。这个灾难追近的时刻将规定小说的最后行动。然后，你让这位农民救出了那个姑娘，并作为报偿赢得了那个姑娘。

我现在特别乐于向你指出的是，小说情节要依赖危局。如果你只是立起了一个人物并展示了一种条件，那你就甚至还没有一个部分的情节。而一当你让角色出于一个目的对那个条件作出反应时，你就有了一个情节。我已经向你展示了怎样从一种性格特征出发构成一篇决定式小说；因而现在我要说的只是如何从部分情节出发构成一篇完成式小说。

随着经验日益丰富，你会确信构思和描述是不可分离的。你会认识到，一篇小说的情节就是它的危局的格局。你还会意识到，这些危局是场面或描述单元的第五步骤。因此，每当你写一个场面时，就可以通过情节危局的第五步骤让读者从中得到一个部分的情节。这些危局可以是戏剧性的，也可以是叙述性的。如果是叙述性的，它们就将是目的、促进因

素、阻碍因素和最后的行动。如果是戏剧性的，它们就将预示着为了克服困难、战胜敌对力量或避开灾难而展开的冲突。

因此，极为重要的是，你要学会按照场面和危局来进行思考。场面经常可以是不完整的，甚至可以是一段情节或插曲。在用小说表现它们时，你一定要让读者了解到它们的结果造成了危局。以这种方式你就可以获得关于情节到底是什么的概念。它是一个来自描述单元的危局的格局。有了这个格局的一部分，你就能够添加、发展和创造其它部分。或者，如果你愿意的话，也可以把这个部分的情节先归档，以后再加以发展和补充。

过程是这样的：你观察到了一个场面——在同一间办公室里的两个职员发生了口角。它可以是被这些目的中的一个给激发起来的：一个职员在劝说另一个人采取某种行为方式，或是要获得情报，或是要让对方知道自己是个人物，或是推说自己没有权力帮他的忙，或是在力图使对方相信存在着一种危险的状况。你可以描写这场争执甚至发展到动开了手。不过，在选取了这些目的之一并把它加在一个职员身上后，你就要发展他们之间的冲突，并使读者看到，那个职员或是达到了他的目的，或是放弃了它。这样，假设职员甲想从经理的速记员那里得到情报，以知道经理在有关自己的能力和评价的报告中写了些什么，你就可以描写他不顾反对，一定要逗引速记员说出真话来。

最后你会展示交流达到了一个结局，职员获得了所需要的情报，或是放弃了自己的努力，到这里为止，你都是在描述一个场面。现在你又到了这一步骤，它应被算为是情节。你表现了这个步骤对角色的影响。你采用的着眼点将是角色

中的一个人物。假设你采用了那个雄心勃勃的职员为着眼点。他在打算如果自己确实能加薪，就向某位姑娘求婚。在他和经理的速记员交流的过程中，速记员对他说，如果他晚上肯带她出去看电影，她就打一份好报告，否则，她就打一份坏报告。而他不会耍手腕，为人率直老实，就轻蔑地拒绝了这个建议。于是速记员愤怒地昂起头来，急步走进经理办公室，猛敲起打字机键盘以示报复。她一面手指在键盘上飞快地移动，一面不怀好意地扫上那位职员几眼。对他内心想法的分析构成了场面的重要情节步骤。她的匆匆离去也是第五步骤的一部分。但在把这个描述单元转化为部分情节时，只有对他内心想法的分析，或是他的言谈，或是他的象征性的行动才是算数的。

回想起刚才发生的事，他心里可以在想："要是我不当心，会有人搅了我的好事"；于是他决定，为了成功，必须使她不至于使坏。可就是在下了决心之后，他还感到她不是一个容易摆弄的对手。她有一种在她这个年纪所不该有的狡诈，还能装出一副天真无邪的样子。她使用任何手段都无所顾忌，也不会感到良心上的不安。在这种情形下，你就是用第五步骤指出了同敌手进行冲突的可能性。这样做时，你运用的是思想分析的手法。如果你愿意，就可以让他把这个想法对别人说出来；这时你用的就是言谈，而不是思想。你可以让他到另一个职员那里去，询问这个姑娘对经理到底有多大的影响力。那个职员告诉他，她是无所不能的，主角就伤心地吹声口哨，说："好家伙，我可真给自己找了一个可爱的小敌人。"

你还可以用主角的行动来表现这个预示了冲突的戏剧性

的危局。你让这位职员走到办公桌前，从锁着的抽屉里取出了一个小笔记本，里面有两个名单，一个上面写着“朋友”，一个写着“敌人”。他要煞费苦心地把那个姑娘的名字从“朋友”的名单上勾掉，并写在“敌人”一栏下。

这些手法你究竟选用哪一种是无关紧要的。我要说，用这些手法中的哪一种都是可行的。它将给场面增加情节步骤或第五步骤。这些场面将表现出角色的性格特征。

这可以是小说开端部分的一个场面，这样它就是开端的一个戏剧性的危局，其中还没有提出小说的目的。小说目的也可以是已经宣布了的，你在前面已经指出，为了实现它，这位职员必须赢得管理部门特别是那个速记员的同情和支持。这样，我们所讨论的这个场面的情节危局就是小说主体部分的一个阻碍的因素，而职员和速记员之间的这个场面自身就是主体部分的一个场面，是主角为了实现自己的目的所作的多次努力中的一次。

与此恰恰相反的是，你也可以让主要叙述目的在这个场面中出现。在这种情形下，当年轻人看到那个姑娘在一气之下跑掉后，他就会反思，反思将取这种形式：他决心要一劳永逸地摆脱目前这种处境——一个速记员的一时兴致就决定着他能否得到提升。这样想着，他又会意识到这只是一种泛泛的目的，还有待于将它变成具体和有限的东西。他知道管理部门朝思暮想要搞到一片房地产中的某些关键地段，于是决定为自己公司搞到这片地产的购买权。在这种情形下，场面就是一个叙述危局或目的。然而，他在仔细考虑过后，才看到这件事办起来会有多么棘手。他可以向一个朋友诉说自己的决定，后者向他指出前面道路上的困难，他会遇到危险的反

对，如果没能办成，就会丢了饭碗，还会因失败而被抹了黑。以这种方式，你就用两个场面(一个是他和速记员之间的场面，另一个是他和朋友之间的场面)表现了小说开端部分所有必要的危局。从此往后，你就着手把部分情节发展成为一篇完整的小说；先把在开端部分预示了的冲突发展成主体部分的一些戏剧性的场面，最后再描述最后的行动；如果愿意，再加上一个余波。

要是你写的是这样一个场面，在结束时职员知道了，现在已经惹恼了无所不能的速记员，他就要砸了饭碗受穷，还要永远背个坏名声；你就可以把这个第五步骤作为小说最后行动(他拒绝了那个女人的要求)的余波。

当然，在这样一篇小说里，你要作大量的准备工作，以便使读者在小说前面部分就知道，这次拒绝是一次重要的象征性的行动，它标志着主角为了实现一个主要目的而作的斗争的结束。如果你希望有一个幸福的结局而不是不幸的结局，那就可以用一个余波来描写速记员对雇主忠心耿耿，为了他们的利益，她因为这个职员不受诱惑的品质而荐举了他。还可以用其它诸如此类的手法。

小说中任何危局都可以作为从部分情节出发构成小说的起点。至关重要的是，在发展情节场面时你必须充分认识到，部分情节就是一个描述单元加上一个危局。有了这个，你就能发展尚缺少的意义。你所需要的只是一个有关描述单元和它的情节危局的梗概。比如，你要知道，如果在场面的结尾处出现了主要目的，那在读者的意识中就该出现一个主要叙述问题。这个问题(“甲能成功地实现某个确定的目的吗？”)只能得到两种回答中的一种。这两个答案是“他能够”，或是

"他不能"。这样，发现了开端部分的一个目的后，你又自然而然地获得了结尾部分的一个最后的行动。在两者之间你再展现一个主体部分，它是由一些场面构成的，每个场面都是要实现一个目的的一次努力，每个场面还有着一个阻碍的危局作为自己的第五步骤，它或是戏剧性的，或是叙述性的；由于读者已知道在前面场面中发生的事情，它们累积起来就都是戏剧性的。

你还知道，每当一个人物作了某件事，对于某个问题来说，这就是一次最后的行动。如果这是他生活中的一个重要的转折点，那就极可能是对主要叙述问题的回答。这样，你就得倒着构成一篇小说。这并不是说你也要向读者倒着描述这篇小说；你首先决定的是与最后的行动(也许还有余波)有关的答案。你从这一点上开始，就象是从开端部分构成一篇小说一样。

部分情节还可能是由一个戏剧性场面构成的，你认为它应该属于主体部分。如果这样，你就为它写一个第五步骤，指明主角正身处逆境。当角色"身处逆境"时，他就是遇到了与某个目的有关的阻碍的危局。如此这般，一当你构成了一个有阻碍因素的第五步骤的场面，你就有了一个部分的情节。要记住，部分情节的最小单位是一个描述单元加上一个危局的第五步骤。要是你从主体部分的危局往回写到开端部分的目的，你就可以继续写下去，好象你是从开端部分写起一样。

我希望你努力把握场面第五步骤的重要性，用它向读者传达情节的戏剧特征。不要把它同场面的戏剧特征相混淆，后者来自交流中不同力量的冲突。我这里说的是事件对

角色的影响，对最后的成功或失败的可能性的影响。

从最初的场面开始，角色的感情就决定了情节的戏剧特征。如果一个阻碍因素在角色看来并不是阻碍因素，它就很可能不是。角色在每个场面结束时的感情或思想应是戏剧紧张性的气压计。当然，在客观描写的小说里让作者描述第五步骤也是可能的。《杰克·波尔顿551》就是这样的例子，其中情节的戏剧特征是由作者指出来的。主角自己并没有意识到场面的高潮处。作者并没有让他思考，只让他行动。他的整个进程是直接的，因而可以直接用言行传达。但表达这样的题材并非举手之劳。在大部分时间里，你不得不去分析角色的思想，以表明在主体部分一个场面结束时角色"身处逆境"的戏剧的紧张性。在处理复杂性格时，情况尤其如此。

在有些情形下，在整个交流中进行分析也是可能的。你越是把更多的分析放在交流中而不阻碍行动，就越可以少在场面结束时的第五步骤里展示它，也就越能迅速而无间断地进到下一个场面。在交流中进行分析也会使交流本身更为可信，因为它常常可以说明一言一行或表情变化的动机。如果没有它，读者接受这些时就不会很轻松。在一瞬即逝的时间里，他就把握不住暗示的线索。

创造对于现实的暗示的重要性不能被过分地加以强调。技巧的熟练既包括这种能力，也包括观察和安排题材的能力。一切都有赖于要能创造出读者会同情的角色；为了能对角色的斗争感兴趣，读者必须了解那个角色是什么样的人，以及叙述目的对他的重要性。作为一种抽象的趣味，读者也许对角色的目的本身并不感兴趣，但他却会热切地希望某个角色能成功地实现自己的目的。

对角色去争取的东西他也许并不感兴趣，但由于同情角色，他就衷心希望角色能赢得它。一个角色为了获取情报而遭到失败不会使他感到恐惧和沮丧，但看到角色努力的结局是“身陷逆境”时，他会觉得十分遗憾。

被编辑退回的小说，更多地是因为其中的人物面目模糊不清，而不是由于构思不好。作者本不该寄出它们。绝大多数小说之所以被拒绝，是因为从中读者不能发现任何使他感兴趣，或是使他同情的东西，有时甚至其中的角色也是令人不能容忍的。这样，作者也就不能期待代表读者的编辑会感兴趣。编辑通常是知道读者的愿望的。几乎无一例外，他们都希望能有这样的人物——他们能同情他，并成为他的同党。

在对《杰克·波尔顿 551》这篇小说的分析里，我已向你展示了怎样从一系列的事件中构成一篇完成式小说。从这一分析里你得知，所有小说，不管其起点是什么，最后都可以被归结为你在自己的意识中把一个实在的角色加以形象化。他可以是由几个人合成的，也可以如我们上面所分析的那样，是一种性格特征的延伸。除非你意识到了一个实实在在的人物（哪怕是一个虚构的人物），并具有把他如实展现给读者的技巧，你的小说就不会是真实的。

在为小说角色选择性格特征时，你要注意使这些性格特征前后一致。例如，虽然通过合理的渐次变化几乎可以使任何东西在读者看来都是合情合理的，你也不要让一个人物又是自私的又是无私的；因为这样的性格特征很难在一个人物的身上显得和谐一致。认真研究最后这一讲对于完全领会这一点是至关重要的，而回顾课程其它讲也会给你的研究以很大

的帮助。这样的阅读和研究能使你确信，所有小说的基础都在于人物。你可以先是觉察到了一个场面，也就是你希望证实，就象我在《杰克·波尔顿551》中所希望证实的那样，一个人尽管有了坏名声，仍然可以在军队里爬上去。但你必须很快从一般转向具体，并找到一个人物形象来说明你的主题。你也许先是从一个情境着手，可是显而易见，一旦你要这样做，就必须有一个人物，通过他对某种条件的反应，才能形成这个情境。你也可以从一场十分有趣的冲突开始，但是在它的第五步骤里，这场冲突又要形成一个危局，这个危局如果不是一种情境，也必须是一个最后的行动，或是一个情境的阻碍的或促进的转折点；这样，你又回到了这个必要性上来——要描写一个人物在面对着一种情境。至于这种情境是完成式的还是决定式的，那就是你自己选择的问题了。

于是，人物刻画加结构就形成了一篇短篇小说。人物刻画一般是通过描述单元，结构则来自第五步骤。

最后提几句忠告是有必要的。人物刻画与构思是携手共进的。人物刻画没什么可怕的，它不过是在行动中表现性格特征。对于构思所要说的只是，一个叙述问题（也就是主要情境）或是由一系列交流引起的，或者它是一系列交流的开端。它必须在冲突中得到发展，这些冲突在完成式小说的主体部分保持了读者的兴趣。当你以主要情境的方式向读者展示了中心问题后，你的任务就是要提出小说里冲突的悬念。你又一次看到了有必要把小说看成是一些场面。决定式小说是一种例外，其中的发展是向后的，而不是向前的；这里，至关重要的还是要把小说看成是一些场面。

始终牢记，小说是否有趣要看它是否包含有趣的冲突。

小说的头一、两个场面通常被用来播下以后场面里冲突的种子。不准备使用的种子就不要播下，能够省去的信息就不要给读者。不要写朋友之间的场面，要写敌人之间的场面，或者虽是朋友，但当时他们各自的目的却暂时使他们成了敌手。记住，一般来说没有所谓的爱情小说。通常你要写的是这样一篇小说，其中有着有关爱情的趣味，有着爱情事件中的情敌，他们将展开冲突。甲想得到乙，丙也是如此；乙就是两人争求的事物。偶尔也有这种类型的小说，其趣味在于两个实际上相爱的人之间的误解。最后，不要忘记，说明性材料是写作中最乏味的部分。不要试图把它强加给读者，除非是通过有趣的性格刻画和冲突来表现它。也就是说，如果你有许多话要讲，那就找两个人来挑这副重担。

· · · · · · · · · · · ·

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝小说写作技巧二十讲
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝３６９
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ２．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｃ／ｄｃ７５／１５／！０００01．ｐｄｇ